MUZICA

SERIE NOUĂ, ANUL XXX, NR. 7

DIN SUMAR

7/2019

ANDRA APOSTU
DE VORBĂ CU CRISTIAN LOLEA

ȘTEFAN ANGI
CORNEL ȚĂRANU: *CÂNTECE NOMADE*

VLAD VĂIDEAN
ARTA DE A PLIMBA RAMA
TĂCEREA CA MUZICĂ A LUMII
ÎN VIZIUNEA LUI JOHN CAGE

ISSN 0580-3713

REVISTĂ EDITATĂ DE
UNIUNEA COMPOZITORILOR ŞI MUZICOLOGILOR
DIN ROMÂNIA
ŞI FINANŢATĂ CU SPRIJINUL
MINISTERULUI CULTURII
ŞI IDENTITĂŢII NAŢIONALE

https://biblioteca-digitala.ro

CUPRINS

PAGINA

INTERVIURI

ANDRA APOSTU
DE VORBĂ CU CRISTIAN LOLEA **3**

CREAȚII

ȘTEFAN ANGI
CORNEL ȚĂRANU
CÂNTECE NOMADE **10**

STUDII

VLAD VĂIDEAN
ARTA DE A PLIMBA RAMA
TĂCEREA CA MUZICĂ A LUMII ÎN VIZIUNEA LUI JOHN CAGE **49**

PORTRETE

LAVINIA COMAN
GEORGE BĂLAN
O PRIVIRE ASUPRA CREAȚIEI MUZICOLOGICE **75**

ESEURI

GEORGE BALINT
PATRU CARDINALE ÎN COMPUNEREA FORMEI MUZICALE **95**

https://biblioteca-digitala.ro

TABLE OF CONTENTS

PAGE

INTERVIEWS

ANDRA APOSTU
A CONVERSATION WITH CRISTIAN LOLEA **3**

CREATIONS

ȘTEFAN ANGI
CORNEL ȚĂRANU
CÂNTECE NOMADE [NOMADIC SONGS] **10**

STUDIES

VLAD VĂIDEAN
THE ART OF WALKING THE FRAMEWORK
SILENCE AS MUSIC OF THE WORLD IN JOHN CAGE'S ARTISTIC VIEWS **49**

PORTRAITS

LAVINIA COMAN
GEORGE BĂLAN
A GLANCE OVER HIS MUSICOLOGICAL WORK **75**

ESSAYS

GEORGE BALINT
FOUR CARDINAL POINTS IN THE COMPOSITION OF MUSICAL FORM **95**

https://biblioteca-digitala.ro

INTERVIURI

De vorbă cu Cristian Lolea

Andra Apostu

Foto: Ionuț Macri

Dacă citești despre compozitorul Cristian Lolea, te minunezi cât de ușor se poate plia pe cele mai diverse genuri muzicale. Dacă îi asculți muzica de concert înainte de a vedea filmele pentru a căror coloană sonoră este autor, așa cum am făcut și eu, ai senzația că există cel puțin doi artiști într-unul și că, totuși, există un fir conducător acolo... Misterul este elucidat atunci când îl cunoști și stai de vorbă față în față. Abia atunci poți începe să îi înțelegi mecanismele, să îi deslușești stilul, să îi „prinzi ritmul”. Cristian Lolea este un artist tânăr în care se

https://biblioteca-digitala.ro

unesc, aproape în egală măsură, avangarda, tradiția, umorul, drama, și multe alte elemente interesante. Pe acestea din urmă le puteți descoperi doar văzând, auzind „mărturiile" lui cele mai intime și mai pline de adevăr adunate laolaltă în muzica pe care o compune.

A.A.: Cristian, cum ai ajuns să studiezi muzica?

C.L.: De când aveam câțiva ani am cântat la tot felul de instrumente, iar la un moment dat, mi-au povestit părinții mei, i-am rugat să îmi găsească un profesor de vioară. Asta se întâmpla înainte de a începe școala. Ce nu știam eu era că la vioară nu poți cânta la fel de uşor ca la pian, e chiar îngrozitor la început, de-asta am și renunțat după vreo jumătate de an. Am rămas cu un respect deosebit față de violoniști, pentru răbdarea lor imensă. Apoi am intrat la școala de muzică, la pian, de data asta.

De compus, cred că am început prin clasa a X-a; de scris, în joacă, tot scriam eu de prin clasele primare, aveam un caiet în care făceam diverse aranjamente, îmi scriam diverse idei. Serios, însă, am început în clasa a X-a să mă pregătesc cu domnul Simeon Ulubeanu, de la care am avut multe de învățat.

La examenul de admitere la Conservator, programat la ora 9 dimineața – eu nefiind un matinal, adică pot să mă trezesc devreme, dar nu funcționez prea bine – erau în comisie Tiberiu Olah, Ștefan Niculescu, Anatol Vieru, Octavian Nemescu şi Dan Buciu. Noi, cei care așteptam să „ne dăm mari", ne făceam din ce în ce mai mici în fața lor, însă așa o energie extraordinară ne transmiteau, încât nu-ţi mai venea să pleci din examen. Îți dai seama, examen la 9 dimineața, admitere la facultate, compozitori dintre cei mai importanţi în comisia de admitere, emoțiile bilețelului pe care îl trăgeai, cu tema pe care trebuia să improvizezi... aveam toate motivele să fiu tensionat, toate erau în așa fel făcute, încât să îți fie greu, dar a fost exact invers! Iar înainte de examen, să vină ditamai compozitorii să dea mâna cu tine, să ți se adreseze firesc ca și când erați vechi prieteni, era incredibil.

Apoi, în Conservator, am lucrat cu Tiberiu Olah, spre care m-a canalizat domnul Ulubeanu, intuind foarte bine cu cine ar trebui să studiez compoziţia. Cu domnul Olah am avut o legătură cu totul specială.

https://biblioteca-digitala.ro

A.A.: Cum ai ajuns la muzica de film? Înțeleg că există o demarcație foarte clară între acest gen de muzică și genul muzicii „de concert”.

C.L.: La muzica de film am ajuns datorită regizorului Gheorghe Preda, cu care am și lucrat la primul film de lung metraj. Căuta un compozitor pentru filmul pe care îl pregătea, *Îngerul necesar*, ne-am întâlnit, am rezonat artistic extraordinar și totul a mers foarte bine. A fost un film extrem de ofertant muzical, al cărui personaj principal era o compozitoare, scria niște muzici foarte ciudate, combinații de muzică industrială cu muzică baroco-clasică şi muzică electronică. Deci avea toate ingredientele pe care mi le-aş fi putut dori. Plus că, într-un fel, am avut și norocul ca producția filmului să dureze destul de mult și a fost timp suficient să scriu muzica fără prea multă presiune a termenelor, mai ales că încă nu aveam niciun fel de experiență. Compozitorul Adrian Enescu îmi spunea că, atunci când a fost în Statele Unite la studii, profesorul de muzică de film și-a început cursul spunând studenților că vor deveni compozitori de muzică de film abia de la al cincilea film încolo. Ceea ce e descurajant! Să faci un film e complicat, darămite să aștepți să faci cinci! Sigur că e o exagerare, dar, pe de altă parte, există şi tot felul de detalii pe care nu ai de unde să le știi, ci le înveți, le asimilezi pe parcurs.

Trebuie să faci parte dintr-un mecanism artistic, compozitorii de muzică de avangardă sunt extrem de independenți. Există compozitori mari, care au încercat să scrie muzică de film, dar fără mult succes. La fel, există și compozitori de muzică de film care nu strălucesc în muzica de concert. Cred că depinde și de cât de multă energie investești în ceea ce faci. În muzica de film trebuie să faci parte dintr-un întreg, artistic vorbind. În afară de faptul că muzica ar trebui să fie în sine validă, ea trebuie să fie și funcțională. Ideea că o muzică bună de film este cea pe care nu o auzi este o glumă, poate doar în ideea că nu trebuie să te deranjeze. Orice muzică bună de film trebuie să fie una pe care o ții minte, o auzi, o aștepți, cumperi soundtrack-ul, o cauți pe internet după ce ai văzut filmul, trebuie să fie un personaj.

A.A.: Ai primit Premiul Gopo pentru Cea mai bună muzică originală, în 2008, pentru filmul despre care tocmai ne-

https://biblioteca-digitala.ro

ai vorbit, *Îngerul necesar,* dar și premiul Uniunii Cineaștilor din România, în 2016, pentru *Carmen*, și în 2017, pentru *Orizont*. Impresionant!

C.L.: Mulțumesc! Contează foarte mult şi „rolul" pe care ți-l dă regizorul în filmul respectiv, modul în care te pune în valoare. Există muzici extrem de bune, de o inventivitate extraordinară, dar care sunt doar presărate în film, apar rar, în comparație cu o peliculă unde muzica nu e chiar atât de iscusită, însă e mult mai amplă. Nu e simplu, e complicat de jurizat, de apreciat așa ceva. Şi uneori extrem de subiectiv. În orice caz, mă bucură și mă onorează premiile pe care le-am primit. Și sunt încurajatoare!

A.A.: Este muzica de film una descriptivă? Trebuie să fie așa?

C.L.: Nu neapărat. Nu partea descriptivă este esențială. Poți să îți propui să fii descriptiv ori programatic și într-o muzică de concert. E vorba despre a simți ritmul filmului, imaginea, atmosfera, de a te integra și de a o îmbogăți - lucruri care sunt muzicale, dar și intuitive, țin de simțire. Depinde cât de bine rezonezi cu un univers artistic la care aderi, nu îl creezi de la prima „cărămidă".

A.A.: Trebuie să te identifici cu o zonă anume? Tu te consideri un compozitor de muzică de film, doar de muzică de film? Scrii cu aceeași ușurință în ambele „tabere"?

C.L.: Scriu cu aceeași plăcere. Dar e diferit. Aș zice că am învățat din ambele părți foarte multe lucruri, care pot deveni oricând folositoare în „partea cealaltă". Uite, Tiberiu Olah folosea idei muzicale din muzica de film și le aducea pe scena muzicii de concert.

A.A.: Și cum funcționează, care e dinamica? Vezi scenariul, te sfătuiești cu regizorul...?

C.L.: Te sfătuiești mult cu regizorul, dar e mai indicat să vezi imagini mai degrabă decât să citești scenariul. Dacă citești scenariul, îți creezi propria imagine despre film și ea poate să nu fie aceeași cu intenția regizorului, care este esențială. Cât despre muzică, ideal e să găseşti versiunea care să rezoneze impecabil cu viziunea regizorului sau chiar mai bine de atât.

https://biblioteca-digitala.ro

A.A.: Ce înseamnă să realizezi „sound design-ul” unui spectacol, cum ai făcut pentru spectacolul de teatru *Coriolanus,* în regia lui Alexandru Darie?

C.L.: Înseamnă construcția sonoră cu diverse sunete, ambianțe, tot ceea ce se aude din sistemul de sonorizare. A fost o mare plăcere şi onoare să lucrez cu Alexandru Darie, un pasionat de muzică, un artist total, cu un simț muzical extraordinar. Sunt multe părți muzicale pe care chiar el le-a potrivit, a creat, efectiv, scene pornind de la muzică. De *sound design* am avut nevoie, de exemplu, la scenele de luptă, unde se aud avioane, elicoptere, tancuri, mitraliere etc., apoi au fost scene unde era nevoie de diverse ambianțe, vânt, apărea o pasăre de noapte, un lup se auzea în depărtare. În câteva cuvinte, așa arată ideea de *sound design* din *Coriolanus* – un spectacol supranatural.

A.A.: Nu îți e greu să lucrezi în Polonia, acolo unde trăiești acum?

C.L.: Nu, oricum compun tot singur, între patru pereți, iar internetul e de mare ajutor. Uite, un fapt amuzant: am fost de curând la Sarajevo, pentru premiera filmului *The Soviet Garden*, la care am făcut muzica. Pe regizorul filmului, Dragoș Turea, care trăiește și lucrează la Chișinău, l-am cunoscut - întâlnit, pe viu - în ziua premierei de la Sarajevo! Deci se poate lucra așa. Uneori e chiar şi mai eficient.

A.A.: Să ne întoarcem la muzica de concert, spune-mi ce ai mai scris, pentru că repertoriul tău cuprinde o sumă mare de genuri, de la muzică de cameră la cor, muzică simfonică ori vocal simfonică...

C.L.: Recent am finalizat o lucrare pentru *Forbidden City Chamber Orchestra*, o orchestră de cameră din Beijing. Este o lucrare pentru instrumente exclusiv chinezești, plus un pian, pentru care cu un an în urmă am mers în China și am studiat instrumentele respective.

A.A.: Cum e cu inspirația? Când vine?

C.L.: Trebuie să fii conștient că uneori vine, alteori nu. Uneori ai idei care ți se par extraordinare pe moment, dar care a doua sau a treia zi nu te mai impresionează și trebuie să ai

https://biblioteca-digitala.ro

curaj să refaci, chiar și de la capăt, dacă e nevoie. De-asta e bine să lași puțin lucrurile să se așeze. Să le poți cântări cu mai multă luciditate. Mi s-a întâmplat, de pildă, să iau decizia să refac complet muzica unui film, care era deja gata în proporție de două treimi. Inițial, regizorul ar fi vrut să facem doar câteva modificări, însă la un moment dat, am realizat că trebuie să scriu cu totul altceva decât scrisesem deja. Chiar dacă nu îți vine să le arunci la gunoi, căci sunt totuși muzici create de tine, trebuie să ai curaj atunci când lucrurile nu sunt convingătoare.

Şi ca să mă întorc la întrebarea ta, legată de inspirație, uite, de pildă pentru mine nu funcționează bursele de creație, rezidențele, atât de căutate. Eu când merg undeva, prefer să mă încarc de energia locului, de bucuria întâlnirii cu oamenii... însă de compus, tot în mediul meu compun cel mai eficient.

A.A.: La ce lucrezi acum, în prezent? Ce proiecte ai?

C.L.: Lucrez la muzica unui film şi ar fi trebuit să continui lucrul, chiar în perioada asta, cu Alexandru Darie, la un spectacol de teatru extrem de ofertant muzical. Din păcate însă, altele au fost planurile destinului...

Eu cred că muzica în ziua de azi e o aventură, chiar și pentru cei care fac numai muzică de film. Există multe direcții muzicale, poți descoperi atât de multe lucruri... În principiu, fiecare proiect poate fi o nouă aventură muzicală, cu atât mai mult atunci când pendulezi de la muzica de film la muzica de concert și mai și împrumuți dintr-o parte în alta diverse elemente.

Lucrurile s-au schimbat, mintea oamenilor este alta, modul în care ei percep muzica este cu totul altul față de acum 30 de ani. Nici cei care erau maturi atunci nu cred că ascultă astăzi în același mod. E interesant, pentru că ești supus zilnic unor reacții, generezi la rândul tău reacții, mai ales în orașele mari, în care totul se face pe timpi scurți, pe schimbări multe. Și dacă te uiți la filmele celebre de la Hollywood, montajele sunt mult mai ritmate decât acum zece ani, ce se aude e mult mai intens în comparație cu acum 30 de ani.

A.A.: Îți mulțumesc!

https://biblioteca-digitala.ro

SUMMARY

Andra Apostu
A Conversation with Cristian Lolea

If you read about Cristian Lolea the composer, you can be amazed by his flexibility in working with the most various types of music. If you listen to his concert music before you see the movies for which he composed the soundtrack, just like I did, you may have the feeling there is more than one artist in there and, yet, there is this clew... The whole mistery is solved once you get to know him and talk to him face to face. Only then you can start to understand his “apparatus”, to unravel his personal style, to really get to know him. Cristian Lolea is an young artist that sums up, somehow equally, avangarde, tradition, humour, drama and many other interesting elements. The latter are to be discovered only by seeing and listening to his most intimate and genuine “confessions” wrapped up in the music he composes.

https://biblioteca-digitala.ro

CREAȚII

Cornel Țăranu
Cântece Nomade[1]

Ștefan Angi

Cornel Țăranu a avut și are o afinitate legată de limpezimea și puritatea sufletească a copilului confruntat cu misterele tainicului orient îndepărtat, în timp și spațiu. Îl preocupă simbolurile revelatoare ale relației secrete atitudinale în gândirea și trăirea hinduistă a confruntărilor vieții cu moartea. Contemplă cu pasiune iluzia dominației asupra lumii în înlocuirea magică a trăirilor reale cu imaginile închipuite ale acestora.

Operele sale, „fructe neoprite" ale acestei curiozități, transmit mesajul melosului străvechi al îndepărtatului Orient, înțelepciunea gândirii hinduiste ancorate profund în climatul afectiv european. Evocând Ethosul tăinuit în poetica și muzica țiganilor nomazi în drumul lor din India către noi, Maestrul înviorează în *Cântece nomade* (1982) magia arhetipurilor străvechi a indubitabilei voințe de a trăi în lupta aparent jucăușă cu moartea. Apoi, la un sfert de veac, ne incită din nou la cuget în *Saramandji* (2007) pe undele apoteozei dansului, poezia conviețuirii dezvăluind intim trecerea căutării sinelui la bucuria de a fi împreună.

După poeziile lui Cezar Baltag, cuprinse în volumul *Madona din dud*[2], își construiește libretul pentru piesa de cameră vocal-instrumentală *Cântece nomade*. Varianta

[1] Evocări pentru omagierea celei de a 85-a aniversări a Maestrului.
[2] Cezar Baltag: *Madonna din dud,* Editura Eminescu, București, 1973. 15-20, 53-69.

https://biblioteca-digitala.ro

originală non-scenică, aș denumi-o *cantată de cameră* și, ceva mai târziu, după un adaos scenic-coregrafic, *operă de cameră*. La premiera de la Budapesta, în varianta sa scenică a figurat sub denumirea de *Operă țigănească*[1].

În organizarea topică și sintactică a textului, structura inițială a poeziilor aplicate suferă modificări menite să intensifice dramatismul și expresivitatea melodică a compoziției. Ele sunt în deplin consens cu deosebirile psihice între text și melodie, ale perceperii estetice poetice și muzicale. Din aprecierile lui Kant se poate deduce că, necesitatea în timp a duratei trăirii estetice în muzică este mai mare, mai de lungă durată decât a textului în sine.[2] Spre exemplu, rostirea poetică a textului sonetului petrarchist *Pace non trovo* necesită doar un minut și câteva secunde, câtă vreme cântarea pe melodii lisztiene a aceluiași text pretinde șase-șapte minute.

În compoziția *Cântece nomade*, textul, deși este primar în indicația procesului acțiunii, nu este totuși un element definitoriu al acesteia. Dramatismul conflictual sugerat aparent în text devine realitate în muzică. Se subordonează firesc criteriilor melodice ale compoziției. De aici transpunerea locală a unor cuvinte și fraze, repetarea temporală a altora, plasarea

---

[1] Film. *Vetületek* Kortárs Zenés Színházi Fesztivál a Mérték Egyesület és a Budapesti Kamaraopera rendezésében [Proiecții, Festival musical teatral în regia Asociației Măsura și a Operei de camera din Budapesta],1991, 23 mai – 5 iúnie. Cornel Țăranu *Nomád Énekek* (Chansosns nomades) Cigányopera Cezar Baltag poémája nyomán [după poeziile lui Cezar Baltag].

[2] Kant confruntă existența estetică a poeziei și muzicii în rolul lor diferențiat pe care îl joacă în polarizarea relației complementare rațiune–afectivitate fie în direcția rațiunii, – a se vedea poezia, fie a sentimentului – muzica. „După poezie aș așeza, dacă este vorba de atragerea și emoționarea sufletului, acea artă care îi este, dintre artele vorbirii, cea mai apropiată și care se poate îmbina cu ea foarte firesc: *muzica.* Căci, deși ea vorbește doar prin simple senzații, fără concepte, și, spre deosebire de poezie, nu oferă nimic reflexiei, totuși ea atinge mai multe coarde ale sufletului, deși în mod trecător, totuși mai profund." În: Immanuel Kant, *Critica facultății de judecare*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1981, 222-223.

https://biblioteca-digitala.ro

mai în față sau mai la urmă a unor accente poetice în favoarea punctelor culminante ale muzicii, alegerea cu multă grijă a frazelor poetice spre a deveni ele un suport adecvat al culminațiilor sau finalurilor părților muzicale ale compoziției.[1]

Mai mult, modificările topice și frazeologice cuprind și anumite lărgiri semantice prin introducerea unor cuvinte și expresii aievea țigănești și din alte limbi. Autorul scrie: „Am încercat să construiesc un limbaj special pentru aceste versuri, care sunt folclorice, dar mai e încă ceva pe lângă ele, în care se folosesc vreo patru-cinci limbi, bineînțeles româna fiind de bază. Dar se înțelege foarte bine. Însă avem câteva citate în limba originală și unele sunt în ebraică veche, altele în latină și chiar în limba indiană – niște numărători în limba indiană. Pentru că acolo sunt originile acestea nomade…"[2] Modificările textelor poetice sunt totodată condiționate și de legile intrinseci ale compunerii muzicale de ordin ritmico-metric și dinamic-timbral. Din nou îl citățm pe Țăranu: „La un moment dat, am scris o lucrare numită *Cântece nomade* pe versuri de Cezar Baltag, în care este vorba despre țigani. Sunt poeme de dragoste, de moarte, descântece, blesteme, *Povestea celui care și-a pierdut umbra* în varianta țigănească."[3]

Potrivit schemei compoziției, textul apare secționat în patru părți:

---

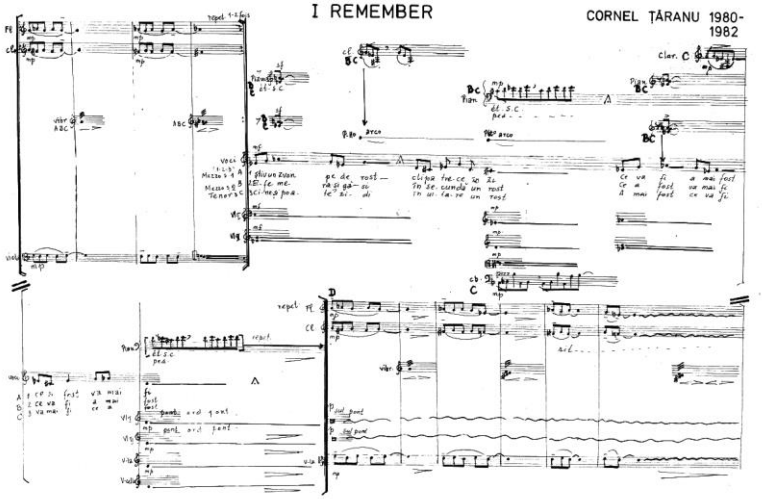
[1] Tabelele din contextul analizei reflectă aceste diferențe dintre text poetic și structura libretului.

[2] Fragment din Cuvântul introductiv al compozitorului rostit cu ocazia Premierei Absolute a *Cântecelor nomade*, Concertul ansamblului Ars Nova, dirijor: Cornel Țăranu, Academia de Muzică „Gh.Dima" Cluj Napoca, 3 martie 1983. A se vedea CD documentar la Studioul Acustic al Academiei de Muzică clujene sub numărul Caseta 7117.

[3] Postat de Cleopatra David în Decembrie 15, 2011
Interviu cu maestrul Cornel Ţăranu - Reteaua Literara
https://www.google.ro/?gws_rd=cr&ei=33ZvU9rlOfP34QTnwIGoDA#q=%E2%80%A2%09Postat+de+Cleopatra+David+%C3%AEn+Decembrie+15%2C+2011+la+12%3A00pm [Fragment].

https://biblioteca-digitala.ro

I. *Remember,* II. *Rire-Mourir* (De-a râsul), III. *Oléandre* (Oleandru), IV. Tarot.[1] Titlurile au funcții programatice. Cele de început și sfârșit sunt de la sine explicite. Denumirile părților mediane apar și în traducere pentru evidențierea plasticizantă a sensului lor.



Pagina 1

Prima parte evocă fascinant conținutul ideatic și sentimental al întregii compoziții. Ca introducere, prevestește schimbul de esență magic, care stă la baza lucrării: înlocuirea într-o aventură cosmică a controlului lumii cu iluzia acestuia asupra întregului Univers. Se bazează pe poezia lui Cezar Baltag, *Pulberea*[2], care are motto-ul „Eu, Eclesiasticul am fost împărat...” provenit din Cartea Ecleziastului[3], în care, răsfoind-o, citim printre altele, cuvintele: „Ceea ce este a mai fost, / ceea

[1] Cornel Țăranu*, Chansons nomades*, Edition Salabert, 22. Rue Chauchat, 75009 Paris. Toate indicațiile de pagină ale exemplelor muzicale provin de la această partitură.

[2] Cezar Baltag, Op.cit p.19-20

[3] Biblia. Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București, 2001, p.849, Cap. I/9

https://biblioteca-digitala.ro

ce s-a petrecut se va mai petrece / și nimic nu-i proaspăt sub soare”[1]. Ideile poeziei sunt bazate pe acest citat sub forma unui refren permutat, asupra căruia poetul pune câte un rând alegoric, tăinuind în ele mesajul poeziei care urmează să fie dezvăluit muzical de către compozitor de-a lungul celor patru părți ale partiturii:

Știu un zvon pe de rost,
clipa trece în zi:
ce va fi a mai fost,
ce a fost va mai fi.

Structura spirituală a poeziei reflectă premonitiv procesul circular infinit al aventurii amintite mai sus despre confruntarea repetitivă a vieții cu moartea. Prima strofă este chintesența, ideograma paradoxului pascalian *nu m-ai căuta dacă nu m-ai fi găsit,* care are antecedente antice și posterități contemporane deopotrivă.[2] În cazul *Cântecelor nomade,* îmbracă habitusul estetic al reflectării poetice-muzicale.

Ideile următoarelor două strofe trec deasupra alegoriilor magice ale părților II, III și IV, iluminând sensul lor lirico-dramatic:

Efemera-și găsi
în secundă un rost.
Ce a fost va mai fi,
ce va fi a mai fost.

Cine-și poate zidi
în văpaie un rost ?

---

[1] Biblia, idem

[2] La Platon, „Abia așa, cu recursul la o cunoștință dinainte dobândită poate el lămuri cunoașterea prezentă” [*Menon*, teoria reminiscenței]. La Aristotel, „cu teoria sa a actualității și virtualității, spiritul cunoaște actual ceva nou ce-i deține virtual cunoștința,” Cf: Constantin Noica, *Devenirea întru ființă*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1981 p. 19-20. [Noica însuși:] „Cu «nu m-ai căuta dacă nu m-ai fi găsit», ca expresie a cercului de conștiință, trebuie să înceapă și să sfârșească orice conștiință filosofică”. Idem, p. 33.

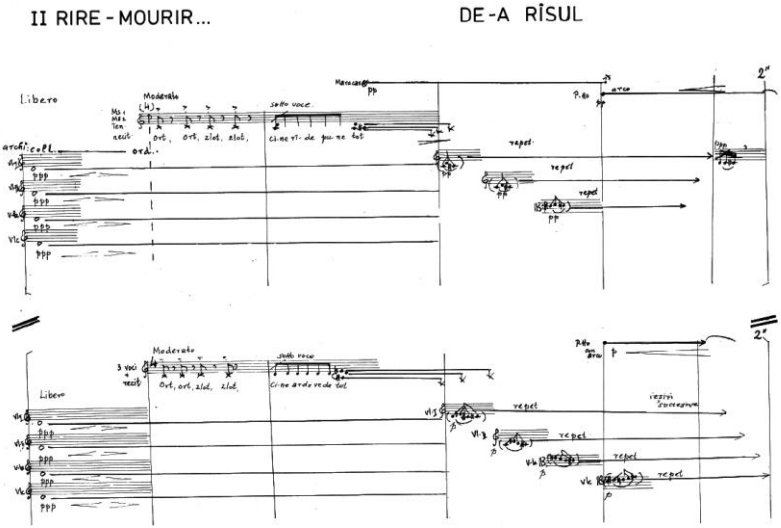
https://biblioteca-digitala.ro

A mai fost ce va fi ?
Va mai fi ce a fost ?

Ultima strofă este rezervată pentru coda-epilog a compoziției, pretinzând puritate și inocență vieții în lupta sa cu moartea:

Și-acel fosnet sublim
ca un râs de copil :
Haveil havulim
hacoil haveil[1]

Ultimele rânduri, evocând ideea de bază din *Cartea Ecleziastului* din Biblie – ***Deșertăciunea deșertăciunilor, toate sunt deșertăciune*** (în limba ebraică) –, devin din parte în parte (cu excepția celei de a doua, în care precedă Coda) suportul concluziv al evenimentelor.



Pagina 2

[1] *Haveil havulim hacoil haveil* versetul 2 din Capitolul I al Cărții Eclesiastului în limba ebraică, însemnând *Deşertăciunea deşertăciunilor toate sunt deşărtăciune.*
A se consulta Website-ul https://destepti.ro/ce-inseamna-si-care-este-originea-expresiei-vanitas-vanitatum-et-omnia-vanitas

https://biblioteca-digitala.ro

Partea a doua înfățișează „un dialog grotesc-ironic cu moartea, este un fel de *tiflă* care se dă morții.”[1] Dacă în prima parte, poezia prelucrată muzical apare în întregime (păstrând doar ultima strofă pentru *Fine*), părțile următoare sunt construite pe montajul compozitorului obținut din textele poeziilor baltagiene[2], cu procedeele prozodice deja semnalate. Sunt semnificative în mod deosebit eliziunile (a se vedea paralela poezie – montaj) unor strofe și ale fragmentelor mai mici în vederea asigurării unei surse mai tensionate și mai conflictuale, pentru transcenderea muzicală a mesajului evidențiat.

II. Rire-Mourir (De-a râsul) ***Libero*** ***Moderato* [mensural]** Ort, ort, zlot, zlot, Cine râde, pune tot. Ort, ort, zlot, zlot, Cine arde, vede tot. **1.** Lume lume, lasă lasă Am plecat râzând de acasă La un râs și o depărtare Yec , Mi-a căzut râsu-n picioare **2.** C-am zâmbit și am amețit Yec, dui, Și parcă m-am poticnit. Yec, dui, trin, shtar, luminate nenufar Acum tac cu fața-n sus M-am stricat de-atâta râs Yec, dui, trin, shtar, Fugi cu țeasta în ștergar, **3.** Acum tac cu fața-n sus M-am stricat de-atâta râs Efta, okta, enia, tesh zboară uliul din măceș	**7. (*Libero*)** **[cocomitența momentelor vocale libero cu cele instrumentale mensurale (cvasi-giusto Moderato)]** Ort, ort, zlot, zlot, Cine râde, pune tot. Ort, ort, zlot, zlot, Cine râde, arde tot. **8.** Și din păr îmi fac făclie k și din tibii pirostrie. Și lovesc în vâlvătaie Yec! dui! trin! shtar! Cu picioarele vătraie. Efta, ofta, enia, tesh! **9.** Și din păr îmi fac făclie și din tibii pirostrie. Și lovesc în vâlvătaie Cu picioarele-n vătraie. **10.** Și mi-ascund în flăcări craniul și-mi spoiesc moartea cu staniu. Ort, ort, zlot, zlot, ***Improvizat, scandat, repetat***

[1] Fragment din Cuvântul introductiv de la Premiera absolută. A se vedea nota de subsol nr.5.

[2] *Pulberea, De-a râsul, Oleandru, Tarot* În: Cezar Baltag: *Madonna din dud,* Editura Eminescu, București, 1973, 15-20, 53-69.

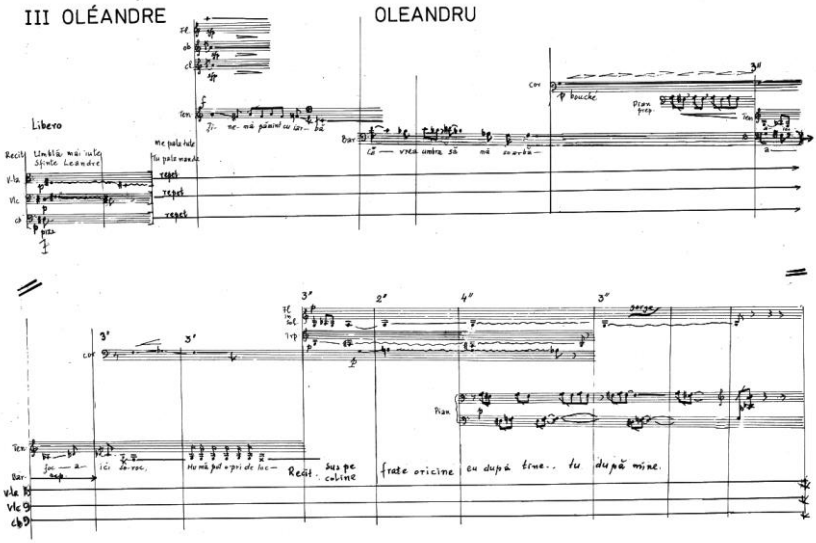
https://biblioteca-digitala.ro

4. Ort, ort, zlot, zlot, ***Libero*** ***Moderato* [mensural]** Nouă fete, nouă babe ***Libero*** Cine râde pune tot. ***Moderato* [mensural]** ***Libero*** Îmi culeg oasele albe **5.** ort, ort, zlot, zlot, ***Moderato* [mensural]** ***Libero*** și-mi fac coastele surcele Cine arde vede tot. Și aprind focul cu ele. **6. *Giusto*** ***Cvasi-Giusto* [mensural]** Du-te, du-te [Yec!] nevăzute [dui!] Nu mai face [trin!] râs în curte [shtar!] C-am zâmbit [Yec!]și am amețit [dui!] Și parcă m-am poticnit. Yec! dui! trin! shtar!	[1]Ort, ort, zlot, zlot, Cine râde pune tot. [2] Ort, ort, zlot, zlot, Cine arde, vede tot. [3} Yec! dui! trin! shtar! Luminate nenufar. [4] Efta, okta, enia, tesh. zboară uliul prin măceș [5] Haveil, havuil, hacoil, havelim [psalmodie] **Coda** **[3x repetat]** Șade maica paparudă și se ține să nu râdă ***[volta II: canon ad libit femmes, hommes]*** ***[volta III: Libremenet, décomposer le texte et descresc.!]***

Asocierile posibile, care se pot lega direct de contextul alegoric al textului, amintesc și prevestesc pe de o parte jocul și prorocirile din cărțile Tarot desfășurate în ultima parte a compoziției, pe de alta, permanența lăuntrică a angoasei în subconștient față de iminența morții. Imaginile suprarealiste ale textului redau sentimentul grotesc-autoironic al neputinței în încercarea de a stăpâni inegala conversație cu moartea. Spre exemplu: *Îmi culeg oasele albe/ și-mi fac coastele surcele /și aprind focul cu ele*. Sau: *Și din păr îmi fac făclie / și din tibii pirostrie. / Și lovesc în vâlvătaie / Cu picioarele-n vătraie*. Finalul cu tenta jocului foarte serios și cu un curaj ironic îl întrece pe erou când afirmă strigând: *Și mi-ascund în flăcări craniul / și-mi spoiesc moartea cu staniu.* Iată *tifla* de care amintește maestrul în Cuvântul introductiv. Psalmodierea

https://biblioteca-digitala.ro

repetată a citatului – *Haveil havulim hacoil haveil* este urmată de o Codă compusă pe textul *Șade maica paparudă / și se ține să nu râdă.* Prin ea se dezvăluie climatul ambivalent – râs-moarte – caracteristic încă de la început, fiind semnificat ingenios în binomul titlului francez *Rire-Mourir.*



Partea a treia este „un fel de bocet, cu niște elemente de incantații”[1]. Textul pentru partea a treia, similar părții antecedente, elimină strofe și rânduri multe din structura poemului ce-i stă la bază, cu scopul de a oferi muzicii compuse pe el posibilitatea exprimării și trăirii plenare a tragismului tăinuit în semnificația simbolică-alegorică a poeziei.

[1] Țăranu, din *Cuvânt introductiv*, fragment

https://biblioteca-digitala.ro

III. Oléandre [Oleandru]
Libero
Umblă mai iute sfinte leandre
Me pala tute, tu pala mande,
Ţine-mă pământul cu iarbă
că vrea umbra să mă soarbă. i
Foc, aici soroc,
Nu mă pot opri deloc.
Sus pe coline frate oricine
eu după tine, tu după mine
Piu mosso
Auzi cum se aude vântu-n paparude
Cal strănechezând amiaza chemând
Libero
Khaite ceama?
Khaite garauama?
1. Tare supărat pe lume
Că eu trec și ea rămâne.
călător lunecător
azi fecior mâine ulcior
Horă [La pian]
2. Tot mergând și înnoptând
mi-a crescut părul prea lung
Mosso
Într-o noapte la Sumedru
A venit un fulger negru
Și când m-am trezit în ploaie
Cu pletele vâlvătaiel
De văpaie și dogoare
Îmi călcam păru-n picioare
3. Ţine-mă pământul cu iarbă
că vrea umbra să mă soarbă.
Cvasi Giusto
5. Of, Margine, Margine
Cu buzele agere
Libero
Iubește! mamă pe Pârvu
Me pala tute
Râde umbra de se strâmbe,
7. ***Un poco precipit***
Merg cu umbra după mine.
Eu o trag și ea nu vine,
Cintezoi de mușuroi
M-a trântit umbra-n noroi
8. La movila cu sulfine
A murit calul sub mine
Amândoi sub Anatem
Aolica șocherdem
9.Hai, merau, merau, merau
Anday soste-ni-geanau
geanau
geanau
geanau
Că eu mor de viu
de viu
de viu
Și pentru ce mor nu știu
Și pentru ce mor nu știu
10. Umblă mai iute,
Umblă mai iute
Sfinte leandre,
Me pala tute
Me pala tute
Me pala tute
Me pala mande
me pala mande
me pala mande
11. ***Recitator solo***
Létút, létút pala mande
te cinè, rokhiá pa mande
Só khadea te del ode'l
Pál amara baró kher.
Cirikli mare'l phakhasa
na mai kher manghe ia khasa!
Recitator.
Cirikli telal o jazo
Na mai kher manghe nekhazo.
Cirikli telal o jazo
Ţine-mă pământ cu iarbă
Pasăre de baltă udă.

https://biblioteca-digitala.ro

c-am îmblânzit oala cu hârbu tu pala mande c-am făcut obraz de umbră c-am îmblânzit oala cu hârbu me pala tute, tu pala mande. **6.** 1. șocardea 2. sosarea *Recit*. Șocardea, sosarea Sonac bun socasea. Sonac bun socasea →repet e descresc.	Că vrea umbra să mă soarbă Na mai kher manghe necazo Nu-i mai fă lui mandea-n ciudă **12.** Aici foc, aici soroc. Călător lunecător Of Margine, Margine Nu mă pot opri deloc Azi fecior, mâine ulcior. ***Tutti:*** Rămâi moarte dumneata Vine noaptea, nu pot sta.

Umbra legendarului erou antic din mitul *Leandros* se perindă peste alegoriile începutului și sfârșitului textului părții a treia. „Tânărul Leandru, originar din Abidos, trecea în fiecare noapte Helespontul înot ca să o vadă pe Hero, o preoteasă a Afroditei din Sestos, localitate aflată pe celălalt țărm. Într-o noapte a dispărut în valuri, iar a doua zi de dimineață, când trupul său fără viață a fost adus de ape la mal, Hero, disperată, s-a aruncat în mare din turnul în care îl așteptase în zadar pe Leandru.”[1] Până aici e legenda. O dragoste tăinuită pe care o întrerupe moartea. Tânăra îl așteaptă în zadar pe iubitul ei răpit de moarte. Roagă moartea ca să mai aștepte, aceasta nu se înduplecă și-i răspunde premonitiv: „*vine noaptea, nu pot sta*”. Întreg traiectul ideatic-sentimental al textul pendulează între cele două puncte ale dramatismului relației iubire-moarte. Rândurile poetice ale melosului părții se reflectă dezvăluind semnificația tragică a mesajului. Tensiunea dramatismului pasional crește simțitor în evoluția evenimentelor sensibilizate poetic, de la chemarea iubitului să vină și frica morții, la furia neputinței și până la implorarea morții neiertătoare:

[1] Episod din poemul antic Leandros opera lui Musaios. În: Anna Ferrari, *Dicționar de mitologie greacă și latină*, Editura Polirom, Iași-București, 2003, p. 489.

https://biblioteca-digitala.ro

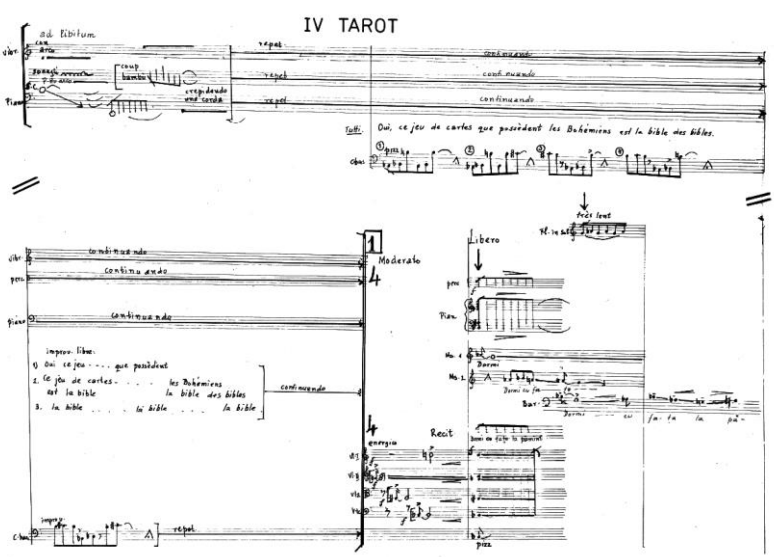
Umblă mai iute sfinte Leandre (...) Ține-mă pământul cu iarbă / că vrea umbra să mă soarbă. (...) Nu mă pot opri deloc.

Tare supărat pe lume / Că eu trec și ea rămâne. (...) Că eu mor de viu / Și pentru ce mor nu știu.

Rămâi moarte dumneata / Vine noaptea, nu pot sta.

Lipsa refrenului final, prezent în celelalte părți – *Haveil havulim hacoil haveil.* [*Deșertăciunea deșertăciunilor toate sunt deșertăciune*] – indică paradoxal eclipsa speranței nepierdute.

Floarea oleandru în limba florilor medievală însemna, poate datorită înfloririi sale abundente pe tot timpul verii, simbolul dragostei în permanentă așteptare (ne)răbdătoare.[1]



[1] Magyar Katolikus Lexikon [Lexicon Catolic Maghiar] format electronic, articolul *Leander* în: http://lexikon.katolikus.hu/

https://biblioteca-digitala.ro

Partea a patra. Textul părții finale se compune dintr-o impresionantă cavalcadă a cuvintelor, expresiilor și imaginilor vii ale gesturilor magice; vrăji și prorociri din carte, precum sugerează și titlul – *Tarot*. În comentariul său, autorul arată, cu tente jucăușe, că la finalul jocului de cărți „se ghicește, cine știe. Un joc de 72 de cărți, am și eu aici. Și este vorba de un cântec de leagăn «fals» care, de fapt, i se cântă eroului principal, ce este descântat de niște ursitoare, de niște vrăjitoare. Un alt moment este unul de incantație, de dragoste, și în final, apare un moment liric în care se vorbește despre diversele băuturi, licori vrăjite, de alte plante ale căror efecte se pare că sunt foarte speciale”.[1]

Tarot Oui, ce jeu de cartes	ki ta dhă,
que possèdent	ki ta kata, gadi gana,
Les Bohémiens est la bible des	ki ta kata, gadi gana,
bibles	(D) dhă, dhă, din, tă,
Da, jocul ăsta de cărți	ki ta dhă,
posedată	ki ta kata, gadi gana,
de Țigani le este biblia bibliei	ki ta kata, gadi gana,
Continuando	***Chitra*** (ritm hindu)
(1)Oui, ce jeu... que possèdent	Hala i pa
(2)Ce jeu de cartes... Les	Hala i pa
Bohémiens	Hala i pa
est la bible... la bible des bibles	Flogabitus mascarun
(3)La bible... la bible... la bible.	Aze uph zeffer al phun
1. Dormi cu fața la pământ.	Hala ipa ipa da
Dormi cu fața la pământ.	Hunte lentu hană na
Prunc tomnatic și cărunt	**Recit.**
Tu albești eu te descânt,	Azi o naștem pe Alceste
Între noi nici un cuvânt	Testimonium ludus est.
2. De ar fi moartea cineva	He lipa ipa da
Singur m-aș duce la ea.	Hunte lentu hană na
Dar mi-ești moarte despletită	Hainănai dubadalen
Cu cămașa nămolită	dichisina buhagean
Parcă-mi dai carnea cu bobii.	jalendéne chinde nezna
3. Mă desparți și m-apropii	bustaista ren bohaleana
Trei-nainte, patru după	**12.** (fără text), apoi:
siclu, sceptru, paloș, cupa,	dhă, dhă, din, tă,
4.[Parte numai instrumentală]	ki ta dhă,

[1] Țăranu, comentariul citat, fragment.

https://biblioteca-digitala.ro

5. Magdalena ieși afară vârtecap, vârtecap, ai sărit din zodiac. Cu ghiocul subțioară în laba grifonului Roata ghinionului **6.** Să-mi clocești salba cu pieptul vârtecap, vârtecap, paloș, cupă siclu, sceptru. ***Andante*** (episod muzical) **7.** Piersica de fată mare dă la șarpe de mâncare **8.**Toarnă râsul tău înalt din tine în celălalt Auleu ce văd eu, osul tău la fierăstrău. Te-a ursât ursoaica rău. **9. [**instrumental, fără text] **10.** Vârtecap, vârtecap, ai sărit din zodiac În laba grifonului Vârtecap, vârtecap, ai sărit din zodiac. Roata ghinionului Și călare pe catâr strigă dracului: odâr. **11.** ***Théka*** (ritm hindu) dhă, dhă, din, tă, ki ta dhă, (A) ki ta kata, gadi gana, ki ta kata, gadi gana, (B) dhă, dhă, din, tă, ki ta dhă, ki ta kata, gadi gana, ki ta kata, gadi gana, (C) dhă, dhă, din, tă, ki ta dhă, ki ta kata, gadi gana, ki ta kata, gadi gana, dhă, dhă, din, tă,	ki ta kata, gadi gana, **13.** A ieșit cloșca din scrumuri Și te-a scos la două drumuri Cu-n cărbune și-un cercel. Și o nuia de asfodel. **14.** Mătrăgună doamnă bună care stela ști cășună. Noaptea când începe Lișca și un cercel cu ucigă-l toaca Și nuia de asfodel **15.** Și-și aruncă-n taur șalu-și. cupă siclu, sceptru, paloș, Ce mai melca codobelca Ai pierdut în iad zăvelca **16.** În ceaunu' ca tăciunu' k Mătrăgună doamnă bună Fierbe numărul niciunu' Doamnă bună Fierbe numărul niciunu' Și am zărit în tabernacul între lup și câine, racul. cum bea ochiul auster Al lui Oroaloer, Labidubidubaidumba landulandu gamengher **„D”** [citarea începutului] Și acel foșnet sublim ca un râs de copil haveil, havulim, hacoil, haveil, ***improvizat*** haveil, hacoil

https://biblioteca-digitala.ro

Magia descântecelor rostite pentru lecuirea anumitor boli sau dezlegarea unui farmec[1], formule magice ale incantațiilor recitate pentru obținerea unor efecte supranaturale[2] stau la baza textului părții finale.

Într-o stare de somn magic al muribundului i se rostește descântecul: *Dormi cu fața la pământ / Prunc tomnatic și cărunt / Tu albești eu te descânt, / Între noi nici un cuvânt.*" În locul lui, parcă, din starea sa de somnolență, se reproduce alegoric frica și dialogul visat cu moartea: *De ar fi moartea cineva / Singur m-*

---

[1] Descântec: „Text magic (de obicei în versuri) care, fiind rostit (și însoțit de anumite gesturi), se crede că lecuiește o anumită boală sau dezleagă un farmec. /*des-* + *cântec*" Sursa: Noul dicționar explicativ al limbii române | Permalink.
În: https://dexonline.ro/definitie/desc%C3%A2ntec/59902
A se mai vedea: Pócs Éva, *Varázsszó* [*varázsige, varázsformula*] „Cuvânt magic, descântec, formula magică: un cuvânt sau o frază prin expresie căruia eroul unui basm sau mit devine capabil de a face ceva suprareal, imposibil de făcut în realitate: devine invizibil, respiră, invocă ceva sau face să dispară ceva, izgonește ceva sau pe cineva etc. Rolul său este înrudit cu acela al incantației; câtă vreme însă incantațiile sunt rostite la propriu în situații reale, povestea magică reprezintă un text fictiv pus în gura eroului. Se caracterizează printr-o formă scurtă, cu o structură solidă, adesea cu o varietate spațială și temporală mare, și o consistență de ordin formal". Fragment. [Traducerea noastră – Șt. A] In: *Magyar Néprajzi Lexikon* [Lexicon Ethnographic Maghiar], Akadémiai, Budapest, 1982, vol. 5 p. 487.

[2] „Incantație, s. f. Formulă magică, cântată sau recitată (pentru a obține un efect supranatural). ♦ Fig. (Stare de) încântare; farmec, delectare. – Din fr. incantation. sursa: DEX '09 (2009) În: https://dexonline.ro/definitie/incanta%C8%9Bie A se mai vedea: Pócs Éva, Ráolvasás [Incantație], „text viu în formă tradițională folosit în scopuri magice. Este rostit pentru înrâurirea vieții individuale. Se bazează pe credința în eficacitatea cuvântului rostit (cuvântul magic). Este foarte veche, reprezentând una dintre procedurile fundamentele ale demersurilor magice din întreaga lume. Până și în secolul al XX-lea, în credința populară au rămas vii multe arhetipuri de incantație în Europa chiar și în credința folclorică maghiară." Fragment [Traducerea noastră – Șt. A] In: *Magyar Néprajzi Lexikon* [Lexicon Ethnographic Maghiar], Akadémiai, Budapest, 1981, vol. 4 p. 304.

https://biblioteca-digitala.ro

aș duce la ea./ Dar mi-ești moarte despletită / Cu cămașa nămolită / Parcă-mi dai carnea cu bobii, / Mă desparți și m-apropii.

Dialogul mut, redus la monolog, continuă rostit de toți cântăreții travestiți în eroi ai magiei lecuitoare, tranzitive:

vârtecap, vârtecap, ai sărit din zodiac, / Cu ghiocul subțioară în laba grifonului / Roata ghinionului
Să-mi clocești salba cu pieptul,
Și călare pe catâr strigă dracului: odâr

Dinamismul finalului este intensificat și de recitarea unor șiruri de foneme monosilabice în diferite limbi pe ritmuri hinduse, precum vom arata mai la urmă.

După multe peripeții magice aparent dialogante, finalul devine transfigurat într-un naturalism baladesc-popular: *Și am zărit în tabernacul / între lup și câine, racul, / cum bea ochiul auster / al lui Oroaloer.*

Cvasi-Coda reproduce cu un vector recurent atmosfera sentimentală a „reamintirilor" – *Remember* – de la început. Dacă la prima intradă se dădea curs la rotirea infinită a paradoxului pascalian, *nu m-ai căuta dacă nu m-ai fi găsit,* la ultima, în final, firească ar fi punerea de punct pe orbita cercului între sfârșit și un nou început. Inerția rotirii infinite se împotrivește însă unei opriri chiar momentane.

Compozitorul finalizează textul compoziției introducând ultima strofă a poemului de la început, *Pulberea* și reliefează geneza mișcării circulare la infinit prin metafora *sublimului râs al copilului* urmat de refrenul final repetat din parte în parte a compoziției, – *Deșertăciunea deșertăciunilor toate sunt deșertăciune*:

Și-acel fosnet sublim
ca un râs de copil:
Haveil havulim
hacoil haveil

https://biblioteca-digitala.ro

Îl îndeamnă astfel pe spectator la rememorarea citatului din Cartea Ecleziastului[1]: „Ceea ce este a mai fost, / ceea ce s-a petrecut, se va mai petrece / și nimic nu-i proaspăt sub soare”[2] – citat pe care au reînviat cu fidelitate rândurile primei strofe a poemului:

Știu un zvon pe de rost,
clipa trece în zi:
ce va fi a mai fost,
ce a fost va mai fi.

Îndemnul trage după sine asocierea secvenței cântului gregorian Victimae pascali[3] laudes: *Mors et vita duello / conflixere mirando: / dux vitae mortuus, / regnat vivus*”[4], dezvăluind astfel transcenderea între *ce va fi și ce a mai fost*.

---

1 Biblia. Ed. citat p.849, Cap. I/9.

2 Biblia, idem.

3 O coincidență evocând parcă arhetipurile jungiene: *paradox pascalian – secvență pascală gregoriană*. În categoriile arhetipurilor inconștientului colectiv Jung descria „inconștientul colectiv ca pe niște <imagini inconștiente ale instinctelor>. Aceasta este una dintre cele mai originale contribuții ale lui Jung în psihologie.
În spatele minții moderne, a spus el, se ascunde mentalitatea primitivă inițială a strămoșilor noștri, sub formă de povești și simboluri, pentru care noi manifestăm o atracție naturală. Ne bazăm pe aceste teme instinctive în asamblarea poveștilor și scenelor imaginare, iar ele apar nechemate în visele și fanteziile noastre. Inconștientul colectiv se arată în modele numite arhetipuri.
Arhetipurile sunt modelele care ar fi apărut în mod fiabil în mediul ancestral al oamenilor (așa-numitul EEA sau mediul adaptării evoluționare (environment of evolutionary adaptedness) - un termen folosit de psihologi, mult timp după formularea lui de către Jung”. În: https://www.scientia.ro/homo-humanus/introducere-in-psihologie-russell-a-dewey/7126-carl-jung.html

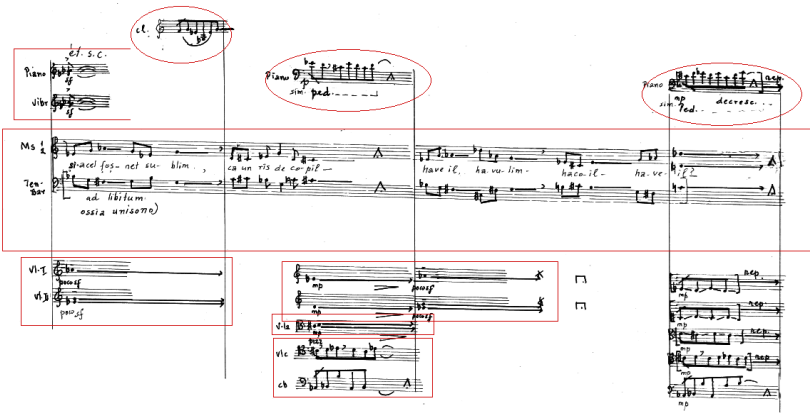
4 Duelul morții și al vieții / E o bătălie stranie:/ Stăpânul vieții [odată] mort / Domnește [veșnic] viu. Traducere: Pavel Pușcaș.

https://biblioteca-digitala.ro

Acest ultim pas trecător, momentul hermeneutic al lui *între*[1] enigmatic apare interogativ la Mihály Babits:

La firul ierbii, gândul să te ducă: / de ce mai crește, dacă se usucă? / și dacă se usucă, de ce oare / din nou se naște, și de ce iar moare? [2]

Geneza mișcării circulare la infinit este acompaniată de metafora *sublimului râs de copil*.



Pagina 44

Discursul muzical mozaicat. Luate în ansamblu, componentele stilistice și expresive precum și procedeele de macro- și micro-structurare ale formei discursului muzical care stau la baza lucrării *Cântece nomade* a lui Cornel Țăranu le putem surprinde în procesualitatea lor generică prin termenul de *mozaica*re. Structura celor patru părți ale piesei au comportamentul unor tablouri mozaicate cursive sugerând de

[1] „Există şi aici o tensiune.(...) Ea se crează între alteritatea şi familiaritatea pe care tradiţia o are pentru noi, între obiectualitatea vizată istoric şi apartenenţa la o tradiţie. În acest interval (Zwischen) se găseşte adevăratul loc al hermeneuticii.” În: H.-G. Gadamer, *Adevăr şi metodă*, Ed. Teora, Bucureşti, 2001, p. 225.

[2] Babits Mihály, *Meditație nocturnă,* În: Babits Mihály, *Poeme*. În românește de Constantin Olariu. Ed. Univers, București, 1977, p. 19.

https://biblioteca-digitala.ro

fiecare dată alura *in nascendi* a contemplării. Ele se perindă asupra auditorului ca imagini în zbor, aidoma covoarelor plutinde ale basmelor persane de altă dată. Despre mozaicurile antice știm că ele au fost montate din mici corpuri strălucitoare, colorate, purtătoare pre-existente - *pars pro totouri* devansate – ale semnificației finale. Microstructurile compoziției lui Țăranu au comportament similar în felul lor de fi, contribuind jucăuș dar esențial la întregirea și definitivarea macrostructurii mesajului.[1] Timpul muzical al mozaicurilor fluide devine alteregoul spațial al edificiilor antice. Celebrul chiasm dintr-un aforism al lui Goethe ne susține pledoaria pentru familiarizarea termenului de mozaicare între stilemele maestrului Țăranu: Goethe, preluând butada lui Schelling şi întregind-o, scrie în *Reflecţiile* sale: "Un nobil filosof vorbea de arta construcţiilor ca de o muzică împietrită, întâmpinând unele dezaprobări. Noi credem că n-am putea reproduce mai bine acest gând frumos, decât numind arhitectura o artă a sunetelor amuţite.

Să ne gândim la Orfeu, care, atunci când i s-a arătat un imens loc pustiu pentru a clădi pe el, s-a aşezat cuminte în partea cea mai potrivită şi, prin sunetele însufleţitoare ale lirei sale, a ridicat în jurul său o piaţă spaţioasă. Înduioşate de sunetele când puternice şi poruncitoare, când dulci şi ademenitoare, blocurile de piatră se smulseră din stâncile uriaşe, luând, în vreme ce dansau însufleţite, forme artistic-meşteşugite, pentru a se orândui apoi în straturi ritmice şi ziduri de toată frumuseţea. Şi tot astfel se alăturară uliţă cu uliţă, stradă după stradă. Nici zidurile de apărare nu lipsiră.

Sunetele se pierd, dar armonia rămâne."[2]

În conceperea structurii compoziției, Țăranu acordă mare atenție păstrării aparenței caracterului unic al discursului

[1] Prepararea cu pătrățele și cerculețe roșii ale unora dintre exemplele muzicale evidențiază potrivirea jucăușă a componentelor de particule - mozaicate – micro-motive melopeice, acorduri repetate ad libitum – aparent independente, în contextul integrant al structurii.

[2] Goethe, J.W., *Maxime şi reflecții*, București, 1972, pp. 205-207.

https://biblioteca-digitala.ro

muzical. Dincolo însă de aparența acestei unicități, domină prezența unui control din partea autorului asupra iluziilor. Aceste celule cvasi independente și săltărețe, similare unor aschii zburătoare (dar controlate), sunt prezentate subînțeles într-o splendidă metaforă de către Anatol Vieru în cronica sa despre *Orestia I* a lui Aurel Stroe și *Cântecele nomade* de Cornel Țăranu: „Când privești partitura scrisă parcă sumar de compozitor, dacă nu cunoști temperamentul lui Cornel Țăranu, ți se pare că ea a fost lucrată în grabă printr-un fel de rapide și mărunte aruncături de briceag. În realitate, autorul a meșterit la ea câțiva ani și s-a apropiat prin nervoase (dar precaute) aproximații de varianta finală; în etapa în care muzica a intrat în repetiții, autorul mai făcea încă modificări importante. Fără a-și fi pierdut spontaneitatea, lucrarea lui Cornel Țăranu poartă acum pecetea definitivului."[1] Audierea repetată a piesei nu știrbește nimic din acest imediat al re-trăirii evenimentelor parcă mereu improvizate. Viabilitatea audierilor repetate se bazează pe iluzia alterității re-trăite ale microstructurilor piesei cvasi independente dar nu și de sine stătătoare, menite să se integreze în tablouri mozaicate asupra evenimentelor nomade.

Autorul mărturisește la rândul lui împrejurările și sursele acestor inspirații imediate în colaborările sale cu poetul Cezar Baltag: „La un moment dat, am scris o lucrare numită *Cântece nomade* pe versuri de Cezar Baltag, în care este vorba despre țigani. Sunt poeme de dragoste, de moarte, descântece, blesteme, *Povestea celui care și-a pierdut umbra* în varianta țigănească. Am integrat în lucrare niște ritmuri indiene pe care le cunosc foarte bine din perioada Messiaen. Se numesc *Chitra* și *Teka*. Unul dintre aceste ritmuri s-a potrivit perfect pe una din incantațiile pe care le-a scris Cezar. Aceasta a fost o potrivire mai mult decât stranie și simptomatică. Se știe că originea țiganilor este în India și, când am scris lucrarea, Cezar mi-a pus la dispoziție și elemente de folclor țigănesc, unele culese chiar

[1] Fragment din articolul lui Anatol Vieru, *Memorabile prime audiții* în: revista *Ramuri*, iunie 1983

https://biblioteca-digitala.ro

de el. Am constatat amândoi că în limba *gipsy* se păstrează elemente foarte clare din limba hindi și chiar din sanscrită."[1]

Suportul poetic al melosului are deci texte și în alte limbi dintre care prioritate se acordă textelor țigănești preluate din poeziile lui Cezar Baltag. Prezența lor în contextul general al compoziției are motivație de ordin „polifonic timbral", având un caracter ilustrativ-sonor în mozaicarea integrală în redarea cursivă a tablourilor. Această poziționare firească fără pretenția unor cunoștințe prealabile ale limbii se aseamănă cu prezența unor citate din limbi mai puțin accesibile în unele capitole ale romanului lui Umberto Eco, *Numele trandafirului,* unde descrierea intonației plasticizante a citirii cu voce tare a textului înlocuiește eclatant necesitatea oricărei traduceri. A se vedea fragmentul – recitarea de către Gugliemo a unui poem iberic – din romanul lui Umberto Eco, *Numele trandafirului*.

Dialogul are loc între cei doi eroi principali ai romanului: Gugliemo (savantul Pater franciscan invitatul conducerii ordinii benedictine din Melc pentru a dezvălui misterul unor crime inexplicabile care au avut loc în ultima perioadă în incinta mănăstirii) și tânărul Adso (copilul unei familii nobile dat în grija lui Gugliemo potrivit sistemului de educație al Patristicii medieval. După ficțiunea lui Umberto Eco romanul *Numele Trandafirului* este scris de către Adso după rememorarea evenimentelor din Melc în adânca lui bătrânețe). Episodul citat – dialog între cei doi scotocind pe furiș printre cărți – se petrece în biblioteca mănăstirii:

- „Vezi ce mai e și-n celălalt dulap!

Şi eu, îndeplinind și mișcând volume de la locul lor:

- *Historia anglorum* de Beda ... Şi tot de Beda *De aedificatione templi, De tabemaculo, De temporibus et computo*

[1] http://reteaualiterara.ning.com/profiles/blogs/ateneul-roman-christian-badea-cleopatra-david-cornel-taranu postat de Cleopatra David în Decembrie 15, 2011, rețeaua literară / la red literaria poezie, proză, muzică, arte plastice, foto, video, evenimente
„În momentul în care reuşeşti să transmiţi emoţie, ai rezolvat esenţialul". Interviu cu maestrul Cornel Ţăranu.

https://biblioteca-digitala.ro

et chronica et circuli Dyonisi, Ortographia, De rmkione metrorum, Vita Sancti Cuthberti, Ars metrica...

- E firesc, toate operele Venerabilului... Și privește-le pe astea! *De rhetorica cognatione, Locorum rhetoricorum distincţia*, şi aici atâţia grămătici, Priscianus, Honoratus, Donatus, Maximius, Victorianus, Metrorius, Eutiches, Servius, Focas, Asperus . .. Ciudat, mai întâi credeam că aici ar fi autori din Anglia ... Să ne uităm mai jos ...

- Hisperica ... jamina. Ce e?

- Un poem iberic. Ascultă:

Hoc spumans mundanas obvallat Pelagus oraş terrestres amniosis fluctibus cudit margines.
Saxeas undosis molibus irruit avionias.
Infima bomboso vertice miscet glareas asprifero spergit spumas sulco,
sonoreis frequenter quatitur flabris ...

Eu nu înțelegeam sensul, dar Guglielmo citea făcând să i se rostogolească vorbele din gură în așa chip încât auzeam zgomotul valurilor și al spumei din apa mării.” (În: Umberto Eco, *Numele trandafirului,* Ed. Dacia, Cluj, 1984 p. 311)

Spre a demonstra inoportunitatea traducerii textului în cauză, am împrumutat o traducere liberă a poemului din comentariul traducătorului unei ediții în limba maghiară pe care o redau în românește mai jos:

Astfel, marea spumegândă marchează malurile pământului / asidue cu unde furtunoase marginile pământului / cu cascade apăsătoare pătrunde în limanuri printre stânci / în adâncuri cu bulboane uriașe învolbură pietroaiele / pe suprafața ei se risipesc rapid spumele clăbucitoare / adieri vibrante o scutură adesea.

Confruntând-o cu remarca lui Adso din roman – „Eu nu înțelegeam sensul, dar Guglielmo citea făcând să i se rostogolească vorbele din gură în așa chip încât auzeam zgomotul valurilor și al spumei din apa mării” – conchidem că și în contextul general al partiturii *Cântecelor nomade* textele gipsy, prin intonarea lor specifică, oferă *în sine* prilej adecvat de comprehensiune, fără a se mai recurge la traducerea lor intrinsecă sau extrinsecă. Și înțelegem perfect nu numai spiritul

https://biblioteca-digitala.ro

semnificației poemului, dar și dreptatea semiologului Umberto Eco, autorului romanului, de a se mulțumi în astfel de cazuri doar cu intonația originalului.

Fiecare pagină a partiturii reflectă edificator justețea și operaționalitatea tehnică eminamente muzicală a coordonării mozaicate. Redarea și păstrarea iluzorie a evenimentelor cuprinse în discurs este asigurată cu prisosință din bogatul arsenal al mijloacelor expresive-stilistice ale compozitorului. Contemplarea aplicării lor în *Cântece*... asociază tehnici și stileme, tradiționale și moderne ale muzicii non-conformiste contemporane începând cu nivelul microstructurilor celulelor melopeice.

Câteva exemple.

1. **Controlul componistic** asupra existenței *ad libitum* a elementelor-mozaic îl întâlnim în episodul nr. 4 din partea a II-a, *Rire-Mourir*, la microstructuri instrumentale. Unui grupaj de instrumente care cântă simultan același motiv prescris cu o riguroasă notație i se recomandă execuția *non unison*. Grupajul instrumental obține astfel o polifonie liber consimțită care prin vocile sale „la ne-unison", fortifică la trei voci amintirea unor melopee înspăimântătoare antice, scrise pe textul episodului 4 și 5 cu sens binar de *ludic ironic - grotesc înfricoșat*:

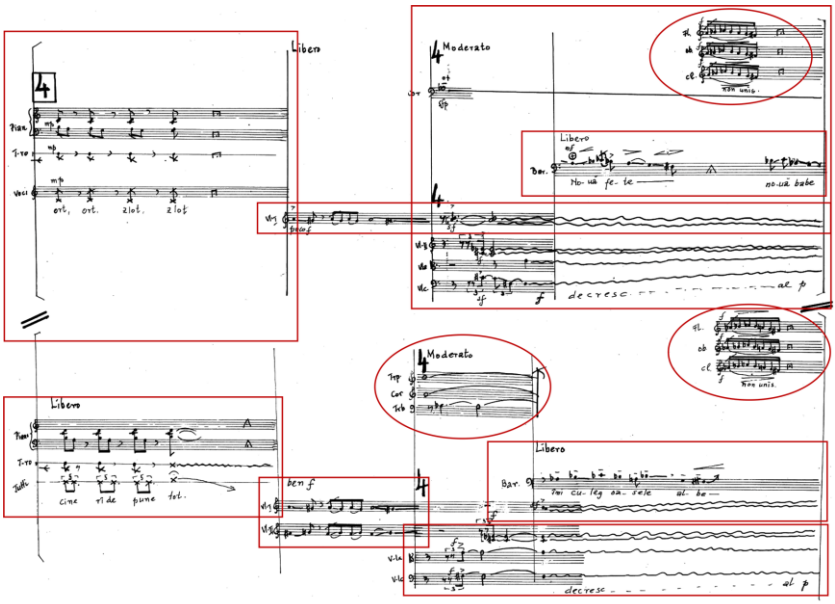
4. Ort, ort, zlot, zlot,
Libero
Moderato [mensural]
Nouă fete, nouă babe
Libero
Cine râde pune tot.
Moderato [mensural]
Libero
Îmi culeg oasele albe.
5. ort, ort, zlot, zlot,
Moderato [mensural]
Libero
și-mi fac coastele surcele

https://biblioteca-digitala.ro

Cine arde vede tot.
Și aprind focul cu ele.

Textul este deci acompaniat de microstructuri polifonice instrumentale. Evenimentele pe axa principală a structurii muzicale primesc de la aceste microstructuri-satelit o tentă în plus de remarcare a trăsăturilor suprarealiste-magice, cochetarea cu moartea, – de la imitarea jocului de cărți [RIRE] prevestind vrăjitoriile din finalul piesei, la frica de apropierea morții [MUORIR].

Evenimentele acompaniate se finalizează prin alternativele repetate – *LIbero* - *Moderato (nonmnsural)* – pe tot parcursul episoadelor 4 și 5.



Pagina 6

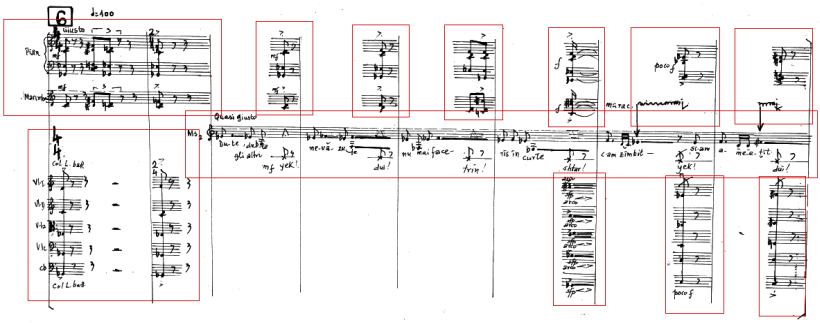
2. **Cvasi giusto.** Acest termen indicator cu caracter echilibrant intermediar (cvasi-)reprezintă evidențierea unui control bilateral (înspre vocal și înspre instrumental) asupra micro-componentelor *libero* (parlando):

https://biblioteca-digitala.ro

Textul:

6. *Giusto*
***Cvasi-Giusto* [mensural]**
Du-te, du-te [Yec!] nevăzute [dui!]
Nu mai face [trin!] râs în curte [shtar!]
C-am zâmbit [Yec!] și am amețit [dui!]
Și parcă m-am poticnit. Yec! dui! trin! shtar!

Intonarea de către mezzosoprana 2 a melopeii este însoțită de un fel de acompaniament cu indicația de 4/4 la pian și marimba, în care domină marcajul metric pe timpul patru în intonarea accentuată a acordurilor; o contribuție în plus aduc celelalte voci umane (gli altri) în declamarea interjecțiilor monosilabice pe același loc metric evidențiat. Retorica acompaniamentului mozaicat, menționându-și funcția mensurală, oferă prilej intim de control asupra cvasi giusto-ului melodiei interpretate.



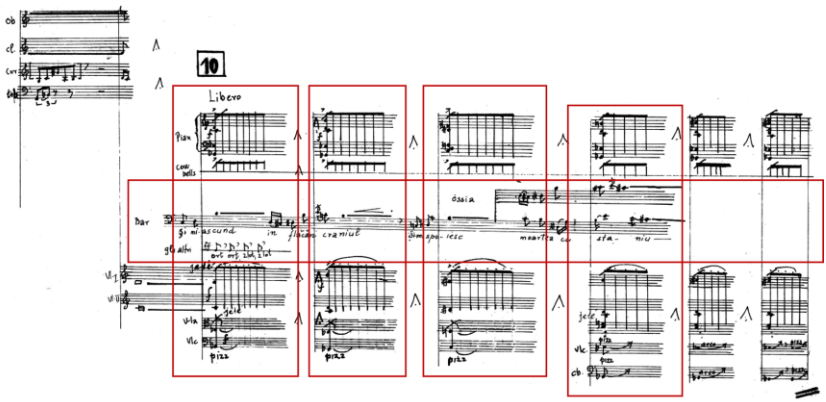
Pagina 8 (rândul 1)

3. **Microstructurile alternativelor** *parlando – giusto* apar sub diferite ipostaze cu indicația *libero – moderato*. Ele au o notație combinată: mensurală (giusto), non-mensurală (libero) cu menirea de a ține sub control gradul de tensiune al dramatismului.

Premergând Codei, pasajul final din partea a II-a, Rire-Mourir, după monologul grotesc-ironic, prevestește întâlnirea inevitabilă cu moartea:

https://biblioteca-digitala.ro

10. Și mi-ascund în flăcări craniul
și-mi spoiesc moartea cu staniu.



Pagina 11 (rândul 1)

Rândurile de mai jos, într-o polifonie vorbită cu veritabile efecte heterofonice, apar scandate și repetate la patru voci, fără indicații de intonație melodică sau ritmică, în ordinea intrării 1 [Ms1], 2 [Ms2], 3 [Ten], 4 [Bar] ad libitum, cu un eventual control din partea dirijorului:

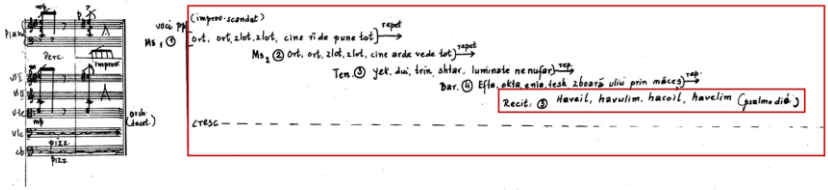
[1] Ort, ort, zlot, zlot,
Cine râde pune tot.
[2] Ort, ort, zlot, zlot,
Cine arde, vede tot.
[3} Yec! dui! trin! shtar!
Luminate nenufar.
[4] Efta, okta, enia, tesh.
zboară uliul prin măceș

https://biblioteca-digitala.ro

4. A cincea voce este psalmodiată:

[5] Haveil, havuil, hacoil, havelim [psalmodié]

Cuvintele în limba ebraică ale versetului 2 din Capitolul I al Cărții Eclesiastului însemnând *Deșertăciunea deșertăciunilor toate sunt deșertăciune.*


(improv-scandat)
repet
Ms 1 ⑤ ort, ort, zlot, zlot, cine vide pune tot
Ms 2 ⑥ ort, ort, zlot, zlot, cine arde vede tot
Ten ⑦ yek, dui, trin, shtar, luminate ne nuşor
Bar. ⑧ Efta, okto enie teşk, zboară uliu prin măcea
Recit. ⑨ Haveil, havuilm, hacoil, havelim (psalmodié)
cresc

Pagina 11 (rândul 2)

Indicația pentru interpretare – a se psalmodia[1] – apropie climatul mesajului de textul psalmilor din genul plângerii și rugăciunii colective, „cereri la vreme de necaz, de suferință, plângeri adresate lui Dumnezeu” [2].

5. **Repetiția.** În conceperea motivică a mozaicării, un rol retoric însemnat revine repetării ce apare omniprezent de-a lungul compunerii non-strofică, deschisă[3] a compoziției. Se repetă la distanțe mai mici sau mai mare pasaje întregi purtătoare de esență a părții respective.

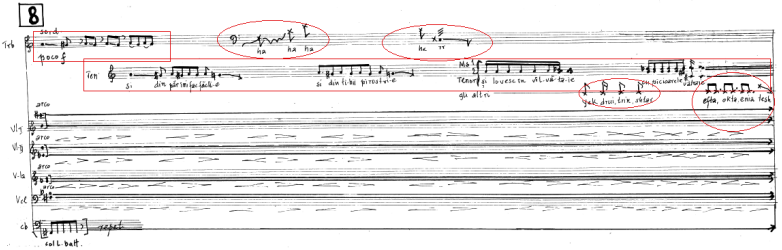
În *Partea a doua* rândurile alegorice ale episodului 8 stârnesc viziuni înfricoșătoare de apropierea morții:

8. Și din păr îmi fac făclie
și din tibii pirostrie.
Și lovesc în vâlvătaie

[1] *A psalmodiá ~éz tranz.* 1) (*rugăciuni sau alte cântări religioase*) A intona în mod solemn (ca pe un psalm). 2) A citi, a declama sau a cânta în mod monoton; a face să se audă ca un psalm. /<fr. *psalmodier.*
sursa: NODEX (2002) în: https://dexonline.ro/definitie/psalmodiere
[2] Biblia, Ed.cit. p. 616
[3] Stilemă cunoscută și sub denumirea de *durchkomponiert.*

https://biblioteca-digitala.ro

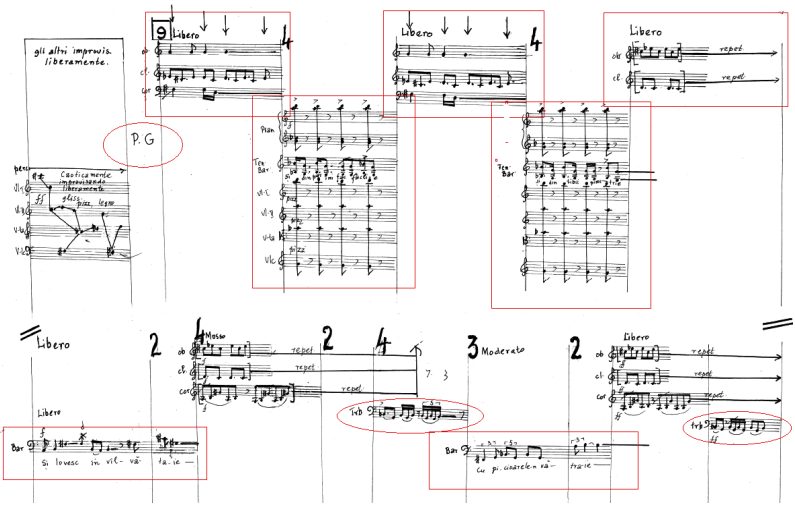
Yec! dui! trin! shtar!
Cu picioarele vătraie.
Efta, ofta, enia, tesh!



Pagina 9 (rândul 2)

Viziunile episodului nr. 8 se repetă variat în episodul nr.9,

9. Şi din păr îmi fac făclie
şi din tibii pirostrie.
Şi lovesc în vâlvătaie
Cu picioarele-n vătraie



pagina 10

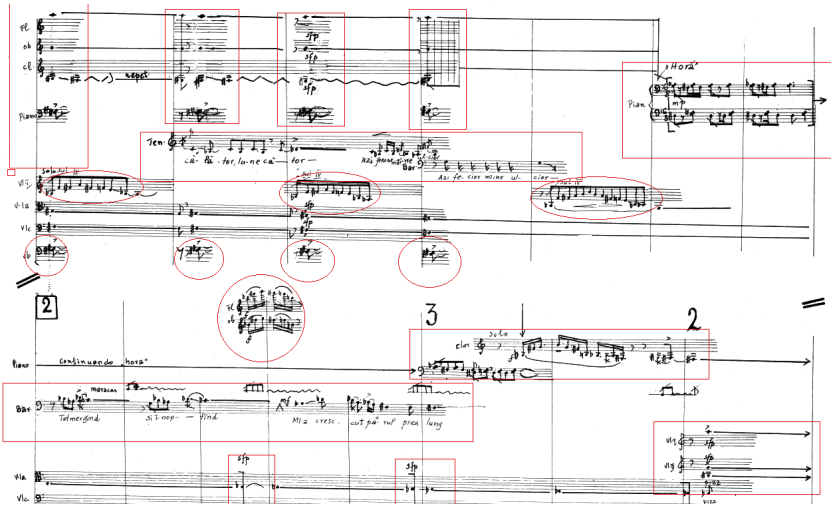
https://biblioteca-digitala.ro

pregătind prin gradația discursului, punctul culminant al părții, acea tiflă îndrăzneață dată morții cu accente grotești înfricoșate: **10.** Și mi-ascund în flăcări craniul / și-mi spoiesc moartea cu staniu. (pagina 11 rândul 1 al partiturii [1])

6**. Momente de aleatorism controlat** metric, prin ritm de dans întâlnim în Partea a III-a, *Oleandru,* la melopeile care apar relativ independente într-o aparentă libertate sub control metric. Melopeea intonată de solistul bariton apare cu acompaniamentul pianului interpretând o horă începută cu două măsuri înainte de episodul nr. 2, pe textul:

2. *Tot mergând și înnoptând*
mi-a crescut părul prea lung

și cu indicația *hora continuando*:



pagina 15, rândurile 1,2

[1] Exemplul muzical apare la punctul 3**, Microstructurile alternativelor** parlando – giusto.

https://biblioteca-digitala.ro

7. **Duplicare.** Repetarea imediată la scara mică, într-un fel intrinsec, a motivului, stilema *duplicare*[1] contribuie la

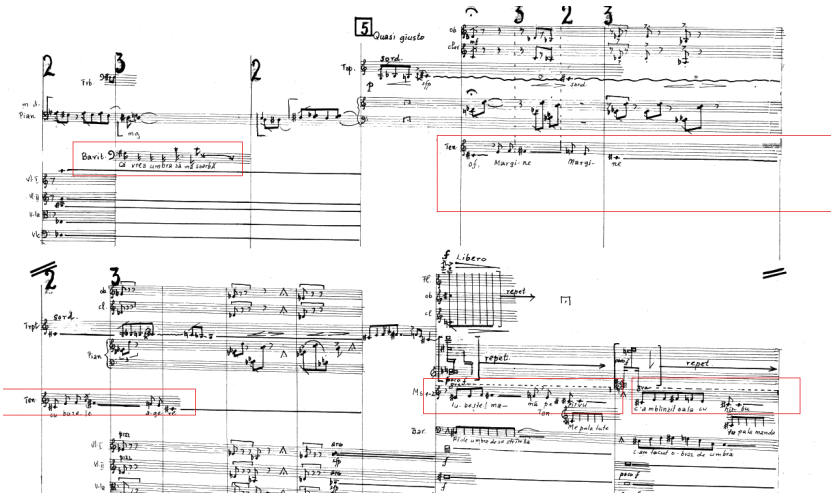
[1] Promovarea pe cât de veche a funcțiilor estetic-artistice și psihologice ale repetării directe în muzică este pe atât nouă în muzicologia contemporană sub denumirea de *duplicație*. Practicarea sa o întâlnim deja la Rimski-Korsakov, mai ales în compunerea melosului vocii umane. Tudor Vianu relatând experimentul lui Féré cu dinamometrul din care rezultă că a doua presiune este totdeauna mai puternică decât cea dintâi, reprezintă o importantă contribuție la evidențierea rolului tonifiant al duplicării. În: Tudor Vianu, *Estetica*, Editura pentru Literatură, București, 1968, p. 168
Cornel Țăranu scrie: „O remarcă devenită deseori un reproș, frecvență a ceea ce se cheamă în opera lui Debussy dublările frazelor melodice, este comentată ca un procedeu stilistic semnificativ, ca o metodă de creație tipică, demonstrând că în cadrul acestor coordonate stilistice ea nu reprezintă un defect. Acest fenomen este numit de Ruwet „duplication", fiind definit «ca un procedeu care constă în dublarea sistematică a fiecărei fraze melodice enunțată de două ori, fraza cedează unei alte fraze, a cărei filiație cu precedenta este de natură întotdeauna subtilă». Această definiție este citată de Ruwet după studiul „Debussy et ses rapports avec la musique russe" de André Schaeffner, Paris, 1953, p.135. (...) Duplicarea la Debussy este altceva decât un procedeu mecanic sau un clişeu, un tip compozițional, care i-a fost reproșat până și de Boulez. Credem, odată cu Nicolas Ruwet şi cu întreaga școală structuralistă de muzicologie că tocmai acest fenomen reprezintă cheia înțelegerii stilistice corecte a muzicii marelui compozitor francez. În: Cornel Țăranu, Elemente de stilistică muzicală (Secolul XX), Vol. I Conservatorul de Muzică „ G.Dima", Cluj-Napoca, 1981, p. 32,39
„Muzicologul Fodor Attila arată că termenul de duplicare este folosit de C. Ţăranu în analizele sale stilistice în legătură cu lucrările lui Debussy și Ravel. Autorul atrage atenția asupra faptului că duplicarea nu rezidă în repetarea unor materiale muzicale lineare, ci în reluarea unor sonorități complexe linear-verticale şi timbrale. Același fenomen este descris de către Boulez prin termenul de *binom*." În: Fodor Attila, *Impresionismul lui Ravel. Investigații stilistico-estetice,* Teză de doctorat, Academia de Muzică „Gh. Dima" Cluj-Napoca, 2008 depusă la Biblioteca Academiei. P.129-131 A se mai vedea: Cornel Țăranu *Curs de stilistică* și Nicolas Ruwet, *Langage*, *musique*, *poésie*, Edition du Seuil, Paris, 1972.

https://biblioteca-digitala.ro

intensificarea puterii dinamice și expresive a fragmentului din discurs în diferite ipostaze ale microstructurilor compoziției.

Microstructura melopeică, purtătoarea unui *of*, un suspin al vieții și dragostei din episodul

55**.** Of, Margine, Margine
Cu buzele agere



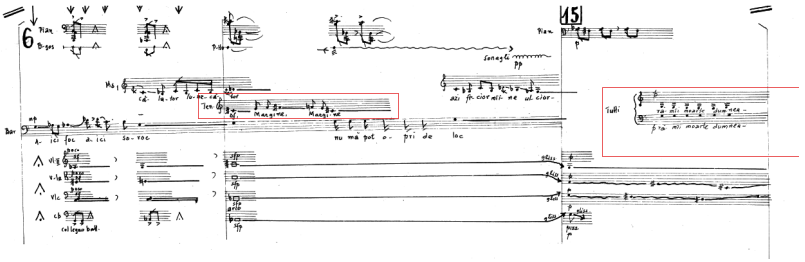
pagina 17

are la bază o foarte sensibilă și expresivă duplicație în primul rând a textului. Nucleul melopeic este duplicat într-o cvasi-oglindă oferind mai întâi un plus de frumusețe lirică expresiei, și implicit, unul tonifiant. Iar apoi, în strânsă relație cu al doilea rând, melopeea intrinsec duplicată prin oglinda sa, apare în întregime din nou ca duplicare de ansamblu a primului rând.

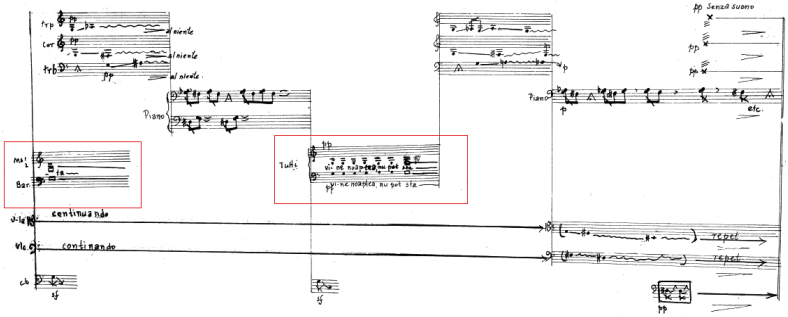
Prima, intrinseca duplicație, re-apare în episodul 14-15 fără rândul al doilea cu menirea de pregăti drama finalului părții a treia.

https://biblioteca-digitala.ro

14-15. Of Margine, Margine
Nu mă pot opri deloc
Azi fecior, mâine ulcior.
Tutti:
Rămâi moarte dumneata
Vine noaptea, nu pot sta.



pagina 23 (rândul 2)



pagina 24

7. **Ritmuri hindi.** Întrebat fiind într-un interviu despre ritmuri indiene – „ați fost studentul lui Olivier Messiaen, care a încorporat în limbajul său muzical ritmurile indiene, pe care le-a folosit de cele mai multe ori în exprimarea credinței catolice. Considerați *Saramandji* un omagiu adresat lui Messiaen?” Domnia lui a răspuns astfel:

„Nu neapărat, dar, în orice caz, studiind lucrările lui Messiaen am văzut cum operează el cu *talas*-urile. El recurgea la un catalog de ritmuri indiene. Acestea se găsesc pe toate drumurile muzicologice. Dacă deschizi orice enciclopedie serioasă, cum sunt enciclopedia *Fasquelle*, sau *Grove*, acolo

https://biblioteca-digitala.ro

găsești tabele de ritmuri indiene. Totul e să știi ce să faci cu ele. Aceste ritmuri sunt antrenate într-un sistem de improvizație și dacă le folosești altfel, înseamnă că semnificația lor inițială a fost deturnată."[1]

În *Partea a IV-a –Tarot* – ritmurile mai sus amintite sunt redate cu caracter de improvizație vie și au menirea de dinamiza tonifiant structurile pasajelor vrăjitoriei.

De exemplu, pasajul cuvintelor de vrajă din episodul 11

11. Théka (ritm hindu)
dhă, dhă, din, tă,
ki ta dhă,
(A) ki ta kata, gadi gana,
ki ta kata, gadi gana,
(B) dhă, dhă, din, tă,
ki ta dhă,
ki ta kata, gadi gana,
ki ta kata, gadi gana,
(C) dhă, dhă, din, tă,
ki ta dhă,
ki ta kata, gadi gana,
ki ta kata, gadi gana,
dhă, dhă, din, tă,
ki ta dhă,
ki ta kata, gadi gana,
ki ta kata, gadi gana,
(D) dhă, dhă, din, tă,
ki ta dhă,
ki ta kata, gadi gana,
ki ta kata, gadi gana,

[1] În: http://reteaualiterara.ning.com/profiles/blogs/ateneul-roman-christian-badea-cleopatra-david-cornel-taranu
Postat de Cleopatra David în Decembrie 15, 2011, reţeaua literară / la red literaria poezie, proză, muzică, arte plastice, foto, video, evenimente.
„În momentul în care reuşeşti să transmiţi emoţie, ai rezolvat esenţialul". Interviu cu maestrul Cornel Ţăranu.

https://biblioteca-digitala.ro

este transfigurat ritmic muzical în micro-polifonii pe voci *sprechstimme* și acompaniat de instrumente de percuții, la care se mai adaugă și efecte ritmico-sonore din bătutul palmelor. Indicația de execuție repetitiv-variată a componentelor ABCD conduce la punctul culminant al părții, implicit a întregii piese.

Termenii de micro-polifonie și aleatorism controlat sunt inventați de compozitorul György Ligeti, reflectând propriu-zis diferite nuanțe stilistice ale componisticii sale. Priviți într-o perspectivă istorică, aceștia provin din experiențele avangardei muzicale, putând fi considerați perspectival, modalități analitice ale viitoarelor creații contemporane moderne.

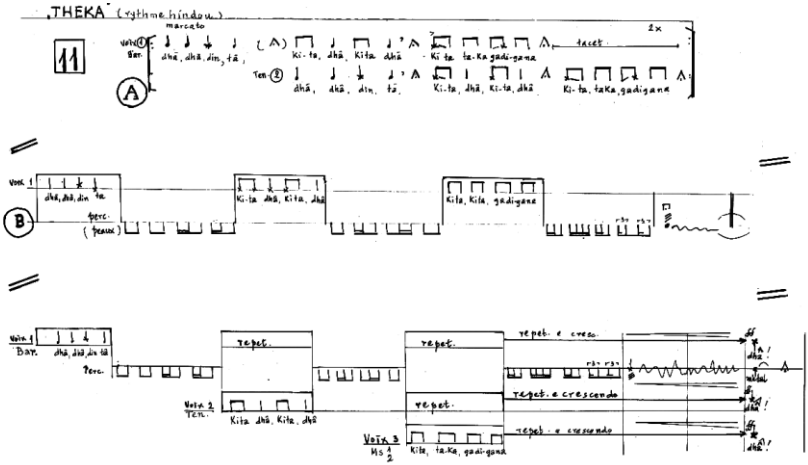
György Ligeti definește termenul de Micropolifonie astfel: „Tehnic, gândesc totdeauna în voci. Atât *Atmospheres* cât și *Lontano* sun compuse din dense structuri de canoane. Însă această polifonie, această structură de canoane nu se aude. Ceea ce auzim este un fel textură, ca o pânză de păianjen deasă. Privită componistic, gândirea în voci a rămas, mai mult, este la fel de severă ca la Palestrina sau la cei din Țările de jos numai că este dominată de reguli pe care eu le-am impus. Ca rezultat însă, în muzica vie, polifonia nu o mai auzim. Ea se ascunde într-o lume neaudibilă, microscopică, subacvatică. (Toate aceste le-am numit micropolifonie, este un cuvânt foarte frumos.) Recapitulând, auzim altceva decât ceea ce este compus." În: Várnai Péter, *Beszélgetések Ligeti Györggyel* (De vorbă cu György Ligeti), Budapest, Zeneműkiadó, 1979. Op, cit. P. 17-18 [Traducerea noastră] Într-adevăr ele redau un intenșional nescris dar precalculat și sunt deosebit de plasticizante în exprimarea mesajului învederat. Așa se întâmplă în piesa lui *Ceasuri și nori* în care efectul sonor receptat al polifoniei tăinuite produce asocieri chiar vizualizante. Ligeti mărturisește că pentru el, asocierile cu ceasurile moi ale lui Dali au contribuit la compunerea trecerilor reciproce între imaginea ceasurilor și a norilor. „Tic-tacul ceasurilor s-a transformat încet în nori, în schimb, norii s-au condensat în tic-tacuri". În: Várnai Péter, *Op. cit.* p. 96.

Termenul de *aleatorism controlat* apare, de asemenea, la Ligeti. Legat de piesele *Concert de cameră* (1970) și *Melodien pentru orchestră* (1971) arată că atunci când mai

https://biblioteca-digitala.ro

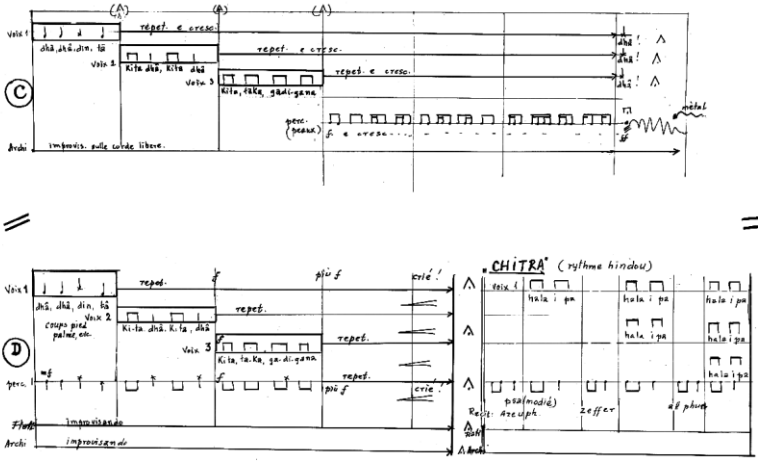
multe straturi, procese, mișcări, variații se manifestă simultan, există o oarecare supra-veghere pentru menținerea unui control asupra creației. „În Melodien, soluția a fost că în cadrul tempoului metrului de bază 4/4, tempo-urile diferitelor instrumente le-am semnalat cu ajutorul trioletelor, cvintoletelor, septoletelor etc. În Concertul de camera, pasajele cu notație măruntă pretind să cânți pe cât poți de repede până la terminarea figurii respective. Aceasta nu reprezintă însă o deplină libertate, deoarece am ținut sub control total ceea ce suna simultan. Bunăoară, repertoriul intervalic al fiecărei voci a fost identic. Dacă o voce cânta, să spunem, acordul do-mi *bemo*l-fa-la *bemol*, iar alta cânta o figurație foarte rapidă permutată din aceleași sunete - cele două voci se contopesc până la urmă într-un singur acord.” Idem, p. 4 [Traducerile noastre – Șt.A.]

Creșterea dinamică a pulsației ritmurilor hindi conduce evenimentele până la paroxism, iar trăirea sentimentelor însoțitoare de cuvinte magice, vrăjii, descântece și incantații sunt gradate până la extaz.



pagina 35

https://biblioteca-digitala.ro



pagina 36

La Budapesta, pentru înlesnirea percepției estetice, s-a recurs la prezentarea scenică a piesei. Enunțarea textului poliglot a fost însoțită de gestică coregrafică în deplin consens cu tradiția străveche a prezentării ritualului magic, a redării incantațiilor, descântecelor, într-un cuvânt, a arhetipurilor vrăjitorești. A fost improvizație scenică, similară procedeelor *happening* sau *performance*, în desfășurarea completă a interpretării.

Imagine din film

https://biblioteca-digitala.ro

Cu ocazia prezentării a piesei, autorul ei, Cornel Țăranu, a remarcat: „*Cântecele nomade* sunt o compoziție pe care am prezentat-o până acum numai sub formă de concert. Este un fel de oratoriu, o creație vocală, o *rappresentatione*. Ceea ce ați vizionat astăzi este doar o versiune, un cvasi-happening, ca să spun așa, un *stadiu de ectoplasmă* în permanentă schimbare care-și caută propria-i linie[1].

Vorbind despre compoziția *Saramandji* concepută la trei decenii distanța după compunerea *Cântecelor nomade*, Țăranu revine asupra importanței întrebuințării ritmurilor hindi în creațiile sale: „Am folosit în *Saramandji* cele două ritmuri indiene care îmi sunt familiare și despre care am vorbit mai devreme – *Chitra* și *Teka*. Ritmurile apar obsesiv în anumite momente la percuție. Am mai introdus o deviere, acel moment lăutăresc *à la zingara*, care evocă drumul țiganilor noștri. Plecând din India, ei s-au localizat în acest spațiu geografic și au creat muzica lăutărească ce a ajuns pe undeva și obsesia lui Enescu. Am observat acest lucru în *Capriciul român pentru vioară și orchestră* pe care l-am

[1] Fragment copiat din coloana sonoră a Filmului „*Vetületek* Kortárs Zenés Színházi Fesztivál a Mérték Egyesület és a Budapesti Kamaraopera rendezésében 1991 május 23 – június 5. Cornel Țăranu *Nomád Énekek* (Chansons nomades) Cigányopera Cezar Baltag poémája nyomán. [Proiecții. Festival de teatru muzical contemporan în regia Uniunii Mérték (Măsura) și a Operei de Cameră din Budapesta, 23 mai-5 iunie 1991. Cornel Țăranu, Cântece Nomade (Chansons nomades) Operă țigănească după poemul lui Cezar Baltag. Fragment, traducerea noastră- Șt.A.]

https://biblioteca-digitala.ro

reconstituit eu și care, conform declarațiilor lui Enescu, este un omagiu adus lăutarilor care i-au legănat copilăria. Am introdus în lucrarea mea această muzică lăutărească, modală, realizând astfel o localizare dinspre India înspre acest spațiu balcano-dunărean.[1]

Cu certitudine putem spune că omagiul enescian și memoriile sale – din ale căror cugetări ars poetice despre creație și interpretare a păstrat în memorie și suflet multe învățăminte muzicale strămoșești, punându-le la temelia întregii sale creații de până acum – l-au inspirat pe maestrul Țăranu în compunerea uneia dintre cele mai însuflețitoare sale creații – *Cântece nomade* – despre care a mărturisit cu ocazia premierei absolute la Cluj în 1983 astfel: „De ce am scris această lucrare? Din spirit de solidaritate și din dragoste. Și trebuie să vă mărturisesc că, de fapt, nici eu nu sunt altceva, decât cum sunt aceste cântece. Vorbesc foarte serios. Adică sufletul nostru astă seară se identifică cu magia, poezia, cu apropierea de natură, cu apropierea de misterele vieții: ale dragostei, ale morții, care apar în aceste patru părți ale lucrării".[2]

SUMMARY

Ștefan Angi

Cornel Țăranu: *Cântece nomade* [*Nomadic Songs*]

We can assert with certainty that composer Cornel Țăranu's interest in the oeuvre and memoirs of George Enescu – from whose creed on creation and interpretation he has preserved many ancestral musical teachings in his memory and soul that

---

[1] În: http://reteaualiterara.ning.com/profiles/blogs/ateneul-roman-christian-badea-cleopatra-david-cornel-taranu postat de Cleopatra David în Decembrie 15, 2011 reţeaua literară / la red literaria poezie, proză, muzică, arte plastice, foto, video, evenimente.
„În momentul în care reuşeşti să transmiţi emoţie, ai rezolvat esenţialul". Interviu cu maestrul Cornel Ţăranu

[2] Comentariu, Op. Cit. Fr.

https://biblioteca-digitala.ro

have become the foundation of his whole creation so far – inspired him when he composed one of his most rousing works – *Nomadic Songs*. On the occasion of its first audition in Cluj in 1983, this is what he confessed: „Why have I written this work? Out of solidarity and love. And I must confess that I am just like these songs. I am being very serious. That is, our soul identifies with magic, with poetry, with the communion with nature, with the mysteries of life – of love and of death – that appear in the four parts of this work".

https://biblioteca-digitala.ro

STUDII

Arta de a plimba rama

– tăcerea ca muzică a lumii în viziunea lui John Cage –

Vlad Văidean

> *Am simțit și am sperat că i-am determinat pe oameni să-și dea seama că sunetele mediului ce-i înconjoară constituie o muzică mult mai interesantă decât cea pe care ar auzi-o dacă ar intra într-o sală de concerte*[1]*.*

Toți – că suntem muzicieni sau simpli melomani – am auzit de așa-zisa „piesă tăcută” a lui John Cage, dar puțini am și avut ocazia (sau dispoziția) de a o asculta cu adevărat. Fie cu condescendență amuzată, fie cu sfântă mânie – cel mai probabil așa găsim de cuviință, cei mai mulți dintre noi, să tratăm o asemenea „operă muzicală”. Ne considerăm definitiv lămuriți, chiar dacă s-ar putea să nu știm mare lucru despre motivațiile compozitorului ori necesitățile contextului care a făcut posibilă o asemenea năzbâtie. Dar, în definitiv, de ce să mai fie nevoie de așa ceva, când pare de o evidență aproape obscenă faptul că oricine altcineva ar fi putut „scrie” piesa

[1] „I have felt and hoped to have led other people to feel that the sounds of their environment constitute a music which is more interesting than the music which they would hear if they went into a concert hall.” — John Cage, citat de Kyle Gann, în *No Such Thing as Silence. John Cage's 4'33"*, Yale University Press, New Haven & London, 2010, p. 16.

https://biblioteca-digitala.ro

complet insonorizată? De ce să i se acorde un merit atât de copleșitor aceluia care a avut curajul să prilejuiască ceea ce, mai devreme sau mai târziu, cu certitudine ar fi fost conceput de către oricare altul? Se și pot găsi, de fapt, mulți alții care, în momentele lor de dispoziție poznașă, par să fi „compus" exact aceeași „lucrare muzicală"[1]. Însă ei măcar au avut decența și înțelepciunea de a o păstra în sertarul cu jucării dadaiste. Pe când acest buclucaș John Cage n-a avut altceva mai bun de făcut și s-a gândit că e un lucru deosebit de profund să prevadă încadrarea spectaculară a unui interval temporal în care nu numai publicul, dar și muzicienii de pe scena unei săli de concerte să facă bine și să păstreze adâncă și meditativă tăcere.

În 29 august 1952, pianistul David Tudor a urcat pe podiumul rustic al Maverick Concert Hall din Woodstock, s-a așezat în fața pianului și a început să facă toate gesturile necesare pentru a crea impresia că va urma să cânte ceva. A ridicat capacul de pe claviatură și, ghidându-se după un cronometru, a stat nemișcat timp de treizeci de secunde. În următoarele patru minute a mai ridicat și coborât de încă două ori capacul, marcând astfel cele trei părți ale piesei. Pe măsură ce întorcea foile goale partiturii, avea grijă ca mișcările să-i fie cât mai silențioase și să pună în joc o gravitate incontestabilă a atitudinii, pe care toți cei din public au resimțit-o, cu atât mai mult cu cât el era deja recunoscut drept unul dintre cei mai devotați virtuozi ai muzicii de avangardă. Întrucât Maverick Concert Hall era un teatru în aer liber, construit în așa fel, încât să se integreze armonios în ambianța unei păduri aflate la sud de New York, ascultătorii au avut ocazia să savureze, în timpul primei părți, foșnetul vântului printre copaci; apoi, în partea a doua, sunetul câtorva stropi de ploaie picurând pe acoperiș; și, în fine, „tot felul de sunete interesante", după cum le-a

[1] A se vedea, în acest sens, articolul „Silent Music", în *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 68(4)/2010, pp. 343-353, unde Andrew Kania analizează, pe lângă *4'33''*, alte piese candidate la onorabilul titlu de „muzică tăcută", unele dintre ele precedând-o pe cea a lui Cage cu un număr considerabil de ani.

https://biblioteca-digitala.ro

catalogat Cage, rezultate ale indignării crescânde resimțite de către unii ascultători[1]. După ce cronometrul a marcat trecerea a patru minute și treizeci și trei de secunde, David Tudor s-a ridicat în picioare. Cei revoltați ieșiseră între timp din sală. Cei rămași au aplaudat, intrigați desigur. Și asta a fost tot.

Poate că, într-o altă vreme și într-un alt loc, s-ar fi procedat imediat la internarea sau arestarea celor dispuși să afișeze asemenea comportamente. Sau măcar s-ar fi înălțat rugăciuni pentru salvarea sufletelor lor rătăcite. În orice caz, reticența se menține până în prezent: puțini oameni care se consideră serioși sunt gata să recunoască în *4'33"* ceva mai mult decât o găselniță deliberat provocatoare a unui pehlivan care, cu cât afișează mai abitir pretenții de filozof, cu atât pare să ne insulte mai vesel inteligența: ce, *asta* e muzică? Și cum se presupune că ar trebui să o ascultăm? Nu, evident, e o farsă. Suntem luați în tărbacă, fără îndoială. Nu ne vom lăsa trași pe sfoară!

Pe de altă parte, s-a făcut deopotrivă auzită, mai ales în rândul exegezelor critice, o veritabilă legiune de coruri encomiastice, neobosite în a demonstra următoarea teză de căpătâi: departe de a nega muzica, *4'33"* reprezintă tocmai o afirmare a omniprezenței ei[2]. Formulată astfel, în absența argumentelor estetice despre care s-a spus că duc în mod necesar la ea, această aserțiune pare întru totul contraintuitivă, dacă nu de-a dreptul ilogică. Ne propunem deci să privim mai îndeaproape, ca să ne lămurim în ce măsură ceea ce Cage a încercat să demonstreze prin prezentarea spectaculară a piesei

[1] „They missed the point. There's no such thing as silence. What they thought was silence, because they didn't know how to listen, was full of accidental sounds. You could hear the wind stirring outside during the first movement. During the second, raindrops began pattering the roof, and during the third the people themselves made all kinds of interesting sounds as they talked or walked out." — John Cage, citat de Richard Kostelanetz, în *Conversing with Cage*, Routledge, New York and London, 2003 (2nd edition), p. 65.

[2] „*4'33"* is not a negation of music but an affirmation of its omnipresence." — Michael Nyman, *Experimental Music. Cage and Beyond*, Schirmer Books, New York, 1974, p. 22.

https://biblioteca-digitala.ro

sale „tăcute” coincide cu ceea ce a ajuns el să înțeleagă prin tăcere în general.

Ștergerea granițelor dintre artă și natură

Visul de-o viață al lui John Cage a fost acela de a șterge granițele dintre artă și natură. E, desigur, un vis utopic, care presupune nu doar scoaterea din elementaritatea lor subînțeleasă, ci chiar renegarea polemică a trei paradigme socio-culturale în cadrul cărora a ajuns să funcționeze muzica civilizației occidentale: mai întâi, *formalismul* – înțeles în cel mai larg sens al cuvântului ca teorie potrivit căreia caracteristicile intrinseci muzicii autorizează definirea ei ca atare – presupune ca, din totalitatea evenimentelor sonore, să li se confere privilegiul muzicalității numai acelora organizate în conformitate cu o serie de principii și reguli sistemice (de exemplu cele tonale). Restricții similare sunt impuse ca urmare a unei gândiri *intenționaliste*: fac parte dintr-o lucrare muzicală numai acele sunete pe care compozitorul arată că le intenționează drept expresii ale propriei personalități, prin notarea lor în partitură și înzestrarea lor cu o serie de caracteristici capabile să satisfacă un interes estetic. În fine, *instituționalismul* reglementează validarea unei lucrări muzicale în măsura în care elementele ei formale sunt conforme cu cele ale altor lucrări ce au fost în prealabil considerate muzicale, adică au fost concepute ca artefacte exemplare, apoi interpretate, receptate, înregistrate, difuzate, comentate și apreciate de către persoane ce acționează astfel în numele unei anumite instituții sociale (să-i spunem „lumea muzicală”).

Principiile renegării formalismului

Înțeles din perspectiva a ceea ce tocmai am denumit *formalism*, proiectul estetic al lui John Cage se conturează ca o iscodire a hotarelor ce disting sunetul muzical de extremitățile sale antitetice – zgomotul și tăcerea. Cage a ajuns de timpuriu la concluzia că a gândi în termenii unei deosebiri între muzică și variile mixturi de sonorități intitulate zgomote reprezintă un

https://biblioteca-digitala.ro

demers inutil, întrucât, prin simplul fapt al ascultării conștiente și concentrate, orice sunet poate dobândi calități muzicale. Devine, prin urmare, nu doar lipsită de sens, dar și abuzivă, ipocrită și tributară comodității spirituale delimitarea unui templu al muzicii care să-și dobândească și să-și mențină mărețul rafinament prin excomunicarea atâtor evenimente auditive. Un sunet perceput ca fiind „muzical", în sensul tradițional al cuvântului, adică înzestrat cu înălțime, timbru și intensitate precis determinate, nu e cu nimic mai privilegiat decât cel mai banal ori respingător zgomot. În această privință, Cage duce până la ultimele lui consecințe proiectul modernist de *emancipare a ascultării estetice* de sub tutela restrictivă a cerinței de a imagina sunetele muzicale ca fiind absolute sau ideale, adică detașate de realitatea empirică și independente în raport cu, bunăoară, foșnetele, tusea sau soneriile aparatelor mobile survenite accidental în sala de concerte în timpul interpretării unei simfonii. De aceea, *4'33''* poate fi considerată materializarea exemplară a obsesiei futuristului italian Luigi Russolo, care încă din 1913 declarase, în manifestul *L'arte dei rumori* [*Arta zgomotului*], că are misiunea „de a ieși cu orice preț din cercul restrictiv al sunetelor pure și de a cuceri varietatea infinită a sunetelor zgomotoase"[1]. Însă, în aceeași măsură, *4'33''* marchează și împlinirea logică a proiectului estetic inaugurat de către Arnold Schönberg: eliminarea discriminării tonale dintre consonanță și disonanță devine, la Cage, eliminarea discriminării dintre disonanța muzicală și zgomotele cele mai prozaice.

Paradoxul renegării formalismului

Aici apare însă locul potrivit pentru a sublinia un prim paradox: încercarea de a-i face pe ascultători conștienți de faptul că toate sunetele trebuie să se bucure în mod egal de

[1] „We must break at all cost from this restrictive circle of pure sounds and conquer the infinite variety of noise-sounds." — Luigi Russolo, *The Art of Noise*, translated by Robert Filliou, ubuclassics, 2004, p. 6; http://www. artype.de/Sammlung/pdf/russolo_noise.pdf.

https://biblioteca-digitala.ro

dreptul de a fi muzicale nu se poate concretiza artistic decât prin gestul oarecum didactic (dacă nu de-a dreptul dictatorial) de a reduce la tăcere sunetele „privilegiate" și a da glas sunetelor „defavorizate". În cazul *4'33''*, este suprimat orice sunet pasibil de a fi perceput drept unul muzical în termenii tradiționali ai muzicii clasice, astfel încât sunetele periferice și considerate până atunci nedemne de atenție să fie aduse în centrul ascultării estetice. Altfel spus, eliberarea inferiorului este posibilă numai prin suprimarea superiorului. Pot răsuna, din punct de vedere obiectiv, o multitudine de evenimente sonore în mediul celui care ascultă; el însă nu le va putea acorda tuturor un interes egal în permanență, căci sesizarea și audierea conștientă a unora dintre ele e dependentă de un filtru limitativ al percepției, care le reduce la tăcere pe celelalte. Suprimarea psihologică a unui tip de sunete este condiția prealabilă pentru ca un alt tip de sunete să capete viață muzicală în conștiința noastră. Copleșitoarea multiplicitate a datelor empirice și a relațiilor dintre ele poate fi prelucrată sub forma senzațiilor care constituie experiența noastră tocmai în virtutea faptului că abilitatea de a fi atenți la anumite date empirice nu se poate activa decât prin ignorarea concomitentă a tuturor, infinit de multelor celelalte.

Principiile renegării intenționalismului

În aceeași măsură în care muzica occidentală are drept fundament noțiunea de sunet ideal, ea este dependentă de impunerea unui caracter la fel de ideal și în cazul tăcerii: compozitori, interpreți, ascultători – toți cad în mod tacit de acord asupra faptului că, în desfășurarea muzicii clasice, nimic din ceea ce se întâmplă să se audă în momentele de tăcere generală nu își are locul acolo; asemenea pasaje sunt destinate să invite la contemplarea gravei posibilități de a avea experiența vidului, și de aceea trebuie să rămână, pe cât posibil, nepătate de niciun fel de accidente sonore.

La începutul carierei sale, Cage a crezut în această modalitate *structurală* de definire a tăcerii gândite muzical ca simplă absență a sunetelor (sau, cel puțin, ca un grad minim de

https://biblioteca-digitala.ro

activitate sonoră care se cuvenea neglijată). Ulterior, el a trăit însă o experiență definitorie, care l-a convins că „nu există un asemenea lucru precum tăcerea”[1]: în 1951, la Universitatea Harvard, el a vizitat o cameră izolată fonic, cu speranța că va intra astfel în contact nemijlocit cu „tăcerea absolută”. A fost însă luat prin surprindere, căci a auzit totuși două sunete – unul acut și continuu, iar celălalt de frecvență mai joasă și ritmic. Mai târziu, un inginer de sunet i-a explicat că primul era emis de către sistemul său nervos central, iar cel de-al doilea de către circulația sângelui. Așadar, a conchis Cage, atâta timp cât trăiesc, ființele vii nu pot avea experiența tăcerii absolute, căci, chiar dacă ar exista în mod obiectiv așa ceva, simplul fapt de a o observa și de a fi atenți la ea, deci simplul fapt de a fi în viață și a face parte din totalitatea lumii, îi va anula automat statutul de neant auditiv[2]. Iar dacă până și tăcerea dintr-o cameră izolată fonic este în realitate alcătuită din sunete care, deși ignorate, subzistă în permanență, înseamnă atunci că diferențierea dintre muzică și tăcere nu poate depinde de prezența sunetului. De aceea, criteriul mai potrivit de verificare și validare a acestei diferențe a fost găsit de Cage în *intenție*:

> Când nu este manifest niciun scop, tăcerea devine altceva – nicidecum tăcere, ci sunete,

[1] „There is no such thing as silence.” — John Cage, „Composition as Process”, în *Silence*, Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut, 1961, p. 51.

[2] „There is no such thing as an empty space or an empty time. There is always something to see, something to hear. In fact, try as we may to make a silence, we cannot. For certain engineering purposes, it is desirable to have as silent a situation as possible. Such a room is called an anechoic chamber, its six walls made of special material, a room without echoes. I entered one at Harvard University several years ago and heard two sounds, one high and one low. When I described them to the engineer in charge, he informed me that the high one was my nervous system in operation, the low one my blood in circulation. Until I die there will be sounds. And they will continue following my death. One need not to fear about the future of music.” — Cage, „Experimental Music” (1955), în *Silence*, p. 8.

https://biblioteca-digitala.ro

> sunetele înconjurătoare. Natura acestora este impredictibilă și schimbătoare. De aceste sunete (care sunt numite tăcere numai pentru că nu fac parte dintr-o intenție muzicală) s-ar putea să depindă însuși faptul de a exista. Lumea este plină de ele, și, de fapt, nu e nicio clipă liberă de ele. [...] Pe cale de consecință, sunt sunete de auzit pentru totdeauna, dacă sunt și urechi care să audă. Acolo unde aceste urechi sunt conectate la o minte care n-are nimic de făcut, acea minte este liberă să-și facă intrarea în actul ascultării, ascultând fiecare sunet exact așa cum este el, iar nu ca un fenomen ce aproximează într-o mai mică sau mai mare măsură o preconcepție[1].

Sub impactul experienței trăite în camera izolată fonic de la Harvard, Cage s-a simțit îndreptățit să abandoneze tradiționala definiție *structurală* a tăcerii în favoarea uneia de factură *spațială* (tăcerea este alcătuită din toate sunetele înconjurătoare, conturându-se ca un spațiu muzical ale cărui limite depind într-un mod mai mult sau mai puțin precis de percepția ascultătorului) și *(non)intențională* (permanența evenimentelor sonore ambientale are drept trăsătură fundamentală absența ei din logica unei intenții muzicale, astfel încât ea nu posedă niciun fel de semnificație ori direcționare

[1] „Where none of these or other goals is present, silence becomes something else – not silence at all, but sounds, the ambient sounds. The nature of these is unpredictable and changing. These sounds (which are called silence only because they do not form part of a musical intention) may be depended upon to exist. The world teems with them, and is, in fact, at no point free of them. [...] There are, demonstrably, sounds to be heard and forever, given ears to hear. Where these ears are in connection with a mind that has nothing to do, that mind is free to enter the act of listening, hearing each sound just as it is, not as a phenomenon more or less aproximating a preconception." — Cage, „Composition as Process", în *Silence*, pp. 22-23.

https://biblioteca-digitala.ro

teleologică)[1]. Astfel, tăcerea poate fi în continuare considerată tot un tip de absență, însă nu pur și simplu a sunetelor, ci a organizării și a instituționalizării acestora, adică a eforturilor iluzorii de a le conferi semnificații:

> Cel mai înțelept lucru pe care îl putem face este să ne deschidem numaidecât urechile și să auzim fiecare sunet dintr-odată, înainte ca gândirea să-l transforme în ceva logic, abstract sau simbolic[2].
>
> Un sunet nu se consideră pe sine ca fiind gândit sau necesar, ca având nevoie de un alt sunet pentru a fi elucidat; el este ocupat cu punerea în act a propriilor caracteristici: înainte să se stingă, el trebuie să-și fi profilat cu exactitate frecvența, intensitatea, structura armonicelor, morfologia precisă a tuturor acestora și deci a sa proprie[3].
>
> Îmi imaginez că pe măsură ce muzica contemporană continuă să se schimbe în felul în

[1] Această evoluție în ritm ternar a concepției lui Cage despre tăcere este propusă de Eric De Visscher în „There's no such thing as silence. John Cage's poetics of silence", *Interface* 18(4)/1989, pp. 257-268.

[2] „The wisest thing to do is to open one's ears immediately and hear a sound suddenly before one's thinking has a chance to turn it into something logical, abstract, or symbolical." – Cage, „Julliard Lecture", în *A Year from Monday. Lectures and Writings*, Calder and Boyars, London, 1963: p. 98.

[3] „A sound does not view itself as thought, as ought, as needing another sound for its elucidation, as etc.; it has not time for any consideration – it is occupied with the performance of its characteristics: before it has died away it must have made perfectly exact its frequency, its loudness, its length, its overtone structure, the precise morphology of these and of itself." — Cage, „Experimental Music: Doctrine", în *Silence*: p. 15.

https://biblioteca-digitala.ro

> care eu o schimb, se va realiza o eliberare tot mai completă a sunetelor de sub tutela ideilor abstracte, mai precis, vor fi lăsate să fie ele însele, în datele lor fizice unice[1].

Această importanță covârșitoare pe care o capătă principiul necesității de „a lăsa sunetele să fie ele însele" poate fi la rândul ei înțeleasă în descendența proiectului modernist de *purificare și autonomizare a experienței estetice*: pe lângă ambiția de a asculta cu aceeași atenție toate sunetele (ambiție despre care am spus că trădează o la fel de tipic modernistă agendă estetică – extinderea hegemonică a percepției asupra tuturor domeniilor experienței), Cage pare să vizeze reducerea la tăcere a oricăror încercări mentale de interpretare a lumii, cu scopul de a activa capacitatea ascultării oricărui sunet exclusiv în concretețea lui literală. Se conturează deci un fel de translare pe tărâm estetic a disciplinărilor spirituale practicate în mistica budismului zen; e o modalitate radical obiectivă de a vedea și asculta lumea, care vizează instituirea unei proximități absolute între viața mentală solitară și realitatea empirică, în sensul în care prima trebuie să se abțină de la exercitarea oricărei influențe asupra celei de-a doua. În momentele sale cele mai radicale, Cage pare într-adevăr să creadă în pura directețe, nemediată de nevoia semnificării, prin care lumea poate pătrunde în conștiința individuală. Căci faptul de a deveni conștienți de reflectarea subiectivă și de trierea culturală a fenomenelor ce se întâmplă în jurul nostru înseamnă tocmai dorința de a reduce la tăcere comentariile unor asemenea mecanisme convenționale care separă arta de inepuizabila – și muta – literalitate a vieții. De aceea, Cage visează necontenit la o veritabilă „ecologizare" sau naturalizare a muzicii, în care evenimentele sonore și relațiile dintre ele nu au de transmis

[1] „I imagine that as contemporary music goes on changing in the way that I'm changing it what will be done is to more and more completely liberate sounds from abstract ideas and more exactly to let them be physically uniquely themselves." — Cage, citat de Michael Nyman, în *Experimental Music*: p. 42.

https://biblioteca-digitala.ro

nicio semnificație, nici de atins vreun scop anume, și deci se rezumă la naturalitatea lor pur fizică. E vorba, în fapt, despre renunțarea la orice formă de *limbaj* muzical, la orice formă de domesticire a sunetelor și de ignorare a autonomiei lor naturale. Compozitorul își propune astfel să „imite natura în modul ei de operare”[1], ceea ce nu înseamnă altceva decât completa suprimare a ego-ului, a acestui ultim reziduu care stă în calea contopirii cu Marele Tot. În acest sens, aruncarea cu banul, folosirea cărților de tarot și a străvechiului oracol chinezesc *I Ching* în decursul procesului creator îl absolvă pe Cage de pernicioasa responsabilitate a „exprimării de sine”. Misterioasele operațiuni ale hazardului anulează orice influență directă pe care voința subiectivă a compozitorului ar putea să o exercite asupra materialului sonor. Toate deciziile sunt lăsate în seama zeiței Fortuna, iar clasica întrebare „ce a vrut să spună autorul?” devine caducă.

Înțeleasă din această perspectivă, *4'33''* se vrea a fi o simplă prezență senzorială menită să ne capteze atenția perceptivă, iar nu capacitățile noastre interpretative; se vrea a fi mută din punct de vedere semantic, așa cum obiectele și întâmplările cotidiene nu fac referire la nimic, ci doar există și se întâmplă. Pe lângă ambiția de a revela oportunitatea acordării auzului cu totalitatea fenomenelor auditive, *4'33''* intenționează să demonstreze că nici măcar intenția de a compune muzică nu mai e necesară pentru ca muzica să existe. Din moment ce „întotdeauna se întâmplă ceva care produce sunete”[2], muzica nu are nevoie nici de compozitori, nici de interpreți, ci doar de cineva dispus să asculte.

---

[1] Precept pe care Cage l-a considerat un veritabil *motto* al întregii sale activități creatoare. Susținea că l-a preluat din scrierile istoricului de artă indiană Ananda Coomaraswamy; s-a remarcat însă că, la rândul lui, Coomaraswamy l-a preluat, exact în aceeași formulare – *ars imitatur naturam in sua operatione* –, din *Summa Theologica* a Sfântului Toma d’Aquino.

[2] „Something is always happening that makes a sound.” — Cage, „45' for a Speaker”, în *Silence*, p. 191.

https://biblioteca-digitala.ro

Paradoxurile renegării intenționalismului

La o examinare mai atentă, persistă însă destul de abundente paradoxuri și contradicții între aceste ambițioase idei estetico-filozofice și imposibilitățile practice de care ele se izbesc, între ceea ce a rămas neactualizat și inactualizabil în proiectul teoretic al lui Cage, așadar între retorică, pe de o parte, și materializarea propriu-zis artistică, pe de altă parte, cea care trebuie să depășească nivelul seducțiilor speculative.

Mai întâi, e evident că ar fi întru totul simplist să confundăm cu indiferența starea de non-intenție impersonală spre care tinde Cage. Există o deosebire netă între sensul familiar al adjectivului „intenționat" (caracteristica a ceva făcut cu un scop anume) și sensul, mai tehnic filozofic, al adjectivului „intențional", care desemnează permanența referențialității. Considerată în sine, punerea în act a unei piese muzicale ce se pretinde non-intențională poate într-adevăr să se sustragă de sub influența oricărei intenții directe a compozitorului sau a interpretului. Totuși, procesul de concepere a ei nu poate avea loc decât ca urmare a intenționalității: există, înainte de orice asumare a vreunui scop explicit, o direcționare a acțiunii, un prim impuls intențional, o decizie – cât se poate de pasională – de ***a arăta*** că s-a luat decizia de a nu se lua nicio decizie. Altfel spus, presupusa suprimare a voinței și a subiectivității auctoriale trebuie, în măsura în care este auctorială, să *vrea* în prealabil propria dezavuare. La această dialectică a prezenței și a absenței, la faptul de a asista la propria absență se referă Nietzsche atunci când face astutioasa observație că, dacă vine vorba despre „voința de neant", „omul preferă să vrea neantul decât să nu vrea deloc"[1]. Astfel, reducerea la tăcere a propriei conștiințe subiective implică nu numai o decizie conștientă, dar de fapt constituie tocmai afirmarea extremă a puterii de a vrea. Întrebării „ce a vrut să spună autorul?" i se poate, deci, foarte bine răspunde: autorul a vrut să spună tocmai asta – că nu a

[1] Friedrich Nietzsche, *Genealogia moralei*, trad. Darie Lăzărescu, Editura Mediarex, București, 1996, p. 116.

https://biblioteca-digitala.ro

vrut să spună nimic. Cage e cât se poate de explicit și lucid în acest sens:

> Sunt aici, și nu e nimic de zis. [...] Ceea ce ne trebuie este tăcerea; însă ceea ce îi trebuie tăcerii este ca eu să continui să vorbesc. [...] Nu am nimic de spus și o spun și asta e poezia așa cum îmi trebuie mie[1].

A spune că nu ai nimic de spus e cu totul altceva decât pur și simplu a nu avea nimic de spus[2]. Alegerea de a transcende eul prin punerea în scenă a reducerii lui la tăcere e un paradox care, ca orice paradox ce se respectă, provoacă în aceeași măsură perplexități și iluminări, indignări și fascinări, zeflemele și temenele. Iar cum tentației de a onora precum se cuvine toate aceste dovezi de existență a publicului cu greu i se poate rezista, artistul care *vrea să nu vrea* se pomenește adeseori nevoit (sau mai degrabă dornic) să conferențieze și să peroreze, să predice și să elucideze, să devină foarte volubil în legătură cu motivațiile – de bună seamă profunde – ale atașamentului său programatic față de propria amuțire. Desigur, e incontestabilă puterea de seducție pe care o exercită asemenea dibăcii retorice. Însă e sortit să rămână infinit chestionabil gradul în care reușesc astfel să capete contur experiențe artistice oneste, credibile și consistente. Căci, nu de puține ori, oploșirea eului creator sub pulpana generoasă a hazardului se transformă, în pofida dezideratului mistic de uniune cu Marele Tot, într-o alunecare pe calea artistică cea

---

[1] „I am here, and there is nothing to say. [...] What we require is silence; but what silence requires is that I go on talking. [...] I have nothing to say and I am saying it and that is poetry as I need it." — John Cage, „Lecture on Nothing", în *Silence*: p. 109.

[2] Christopher Shultis a analizat cu acribie spinosul paradox al non-intenției pe care Cage *a intenționat* să o afișeze, să o facă manifestă, să o demonstreze, să o etaleze în creația sa. A se vedea „Silencing the Sounded Self: John Cage and the Intentionality of Nonintention", în *The Musical Quarterly* 79(2)/1995, pp. 312-350.

https://biblioteca-digitala.ro

mai dubioasă – aceea a facilității și a confortului: după ce a invitat hazardul să preia frâiele actului creator, artistul se simte îndreptățit să-și decline toate responsabilitățile, fie ele estetice sau etice, și deopotrivă să profereze platitudini cu aerul celui ce a știut să se lase locuit de cele mai profunde realități. Într-un eseu de o sclipitoare ironie polemică, Andrei Vieru se întreabă în această privință:

> Chiar de-ar reuși o operă de artă să *nu*-l exprime pe propriul ei autor, am putea fi siguri că ea ar exprima *mai mult*? [...] În artă, ca și în științe de altfel, să pretinzi că ai străbătut calea spre natură fără să fi recurs la propriul rol de intermediar este egal cu a susține că te-ai apropiat de cer fără niciun instrument, trăgându-te în sus de păr[1].

În aceeași măsură se cere pus serios la îndoială gradul în care e realmente practicabilă recomandarea lui Cage de a intra în contact nemijlocit cu literalitatea evenimentelor sonore. În definitiv, nu este oare însăși percepția în mod inerent generatoare de structură? Nu înseamnă aproprierea informațiilor senzoriale tocmai organizarea și încadrarea acestora în tipare ce depind în mod fundamental de limitele organelor noastre de simț? Putem oare să ne detașăm complet de contextualizarea formală și expresivă aplicată de către mintea noastră asupra oricărui tip de sonoritate? Poate fi imaginată oare o persoană într-adevăr capabilă să-și separe percepția auditivă de orice comentarii și încadrări mentale? Daniel Herwitz oferă, pe bună dreptate, un răspuns negativ: invitația lui Cage de a asculta într-un permanent mod non-structural, non-interpretativ și non-analitic întreaga ambianță acustică este, de fapt, „invitația la nimic altceva decât la o

[1] Andrei Vieru, „Artă și hazard: John Cage și problema zarurilor”, în *Ecleziastul vesel*, Editura Curtea Veche, București, 2013, p. 42.

https://biblioteca-digitala.ro

lobotomie psihologică”[1]. Ar fi ca și cum am încerca să ascultăm limba maternă exclusiv ca pe o înlănțuire ritmică de zgomote ininteligibile. Ar fi o deconstrucție nu numai a muzicii, dar și a tot restul. Ar fi ca și cum fenomenele ne-ar asalta din toate părțile, zgâindu-se mute la noi, în niciun fel recognoscibile. Așa ar arăta, de fapt, împlinirea celui mai terifiant deziderat modernist – *obținerea plăcerii estetice ca urmare a încercării de transcendere a omenescului*. Căci, din dorința utopică de a prilejui prezentarea nemijlocită a jocului pur și gratuit de forme estetice, artistul modern vizează, înainte de toate, suprimarea oricărei impurități afective, sau – ca să reluăm expresia laudativă a lui Schönberg la adresa *Bagatelelor pentru cvartet de coarde* de Webern – evacuarea oricărei urme de „căldură animală”. Artistul modern își anihilează identitatea subiectivă din dorința de a intra într-o comunicare totală cu lucrurile lumii, adică de a le oferi acestora prilejul să vorbească prin intermediul absenței rămase în urma acelei „dispariții elocutorii” a autorului pe care o visa Mallarmé. În această ordine de idei, despre eliberarea completă a sunetelor vizată de Cage se poate spune că are ca pandant, după cum potrivit observă Richard Taruskin, „înrobirea, chiar umilirea tuturor ființelor umane participante (compozitorul, interpretul și ascultătorul deopotrivă)”[2], întrucât pretinde suprimarea memoriei, imaginației, a dorinței de control rațional; pretinde, într-un cuvânt, dezumanizarea voluntară.

---

[1] „Once pressed, each of Cage’s suggestions for what totally nonstructural hearing might be like turns out to be incoherent (or the invitation to nothing less than psychological lobotomy).” — Daniel Herwitz, „The Security of the Obvious. On John Cage’s Musical Radicalism”, în *Critical Inquiry* 14(4)/1988: p. 800.

[2] „But the liberation of sound was in no sense the liberation of the composer, or of any other person. In fact it was nearly the opposite. [...] In seeming (but only seeming) paradox, the liberation of sound demanded the enslavement, indeed the humiliation, of all human beings concerned – composer, performer, and listener alike – for it demanded the complete suppresion of the ego.” — Richard Taruskin, *Oxford History of Western Music*, vol. 5, Oxford University Press, 2005, p. 69.

https://biblioteca-digitala.ro

Paradoxurile renegării instituționalismului

Prin decizia lui de a prezenta public o piesă precum *4'33"*, Cage se dovedește dependent – într-o mai mare măsură decât este dispus să recunoască – de înseși constrângerile estetice pe care își propune să le transceandă. Căci, indiferent dacă a izbutit sau nu să abolească *intenționalismul* (care conferea suveranitate individualității subiective a exprimării componistice) și *formalismul* (care trasa granițele între idealitatea operelor de artă și prozaismul universului cotidian), rămâne evident că, tocmai pentru a avea posibilitatea de a chestiona în manieră *estetică* aceste două paradigme socio-culturale, Cage s-a pomenit totuși nevoit să satisfacă cerințele estetice minimale impuse de paradigma *instituționalismului*. Mai precis, dacă audierea muzicii într-o stare de contemplație tăcută nu constituia deja idealul cel mai de preț care să ritualizeze comportamentul publicului de muzică clasică, atunci cu siguranță ar fi fost extrem de dificilă (dacă nu chiar imposibilă) convocarea unui grup numeros de persoane pentru a le adresa invitația (sau, mai degrabă, somația) să rămână tăcute și să nu facă nimic altceva decât să asculte zgomotele ambientale ce se întâmplau să survină într-un cadru spațio-temporal bine-delimitat. Tocmai în virtutea obișnuinței spectatorilor de a fi reduși la tăcere și-a permis Cage să extindă această normă socială, reducând la tăcere și interpretul. De aceea, *4'33"* nu poate fi înțeleasă exclusiv ca un fenomen sonor, ci și ca un gest contestatar de conștientizare a convențiilor ce definesc mediul muzeal al sălilor de concerte. După ce sediul tradițional al comunicării muzicale a amuțit, membrilor audienței nu le mai rămâne altceva de făcut decât să asiste la ritualul spectacular ce reglează punerea în scenă a oricărei reprezentații muzicale. Ei devin astfel mai conștienți ca niciodată de faptul că presupozițiile cognitive care structurează și filtrează audiția estetică sunt derivate din convenții sociale, culturale, istorice – sunt, adică, în mare măsură instaurate de mâna omului. Se pomenesc, în plus, puși în fața unei oglinzi care îi înfățișează drept emițători ai sunetelor „culturale" pe ei, pe ascultătorii virtuozi pentru care orice sunet poate fi muzică. Ei, ascultătorii – iar nu compozitorul, nici interpretul – devin

https://biblioteca-digitala.ro

încarnarea literală a muzicii „tăcute" din *4'33"*, în aceeași măsură conștienți de ceea ce ascultă ca și de însuși procesul ascultării.

Sigur, confruntați cu situația neconvențională a unui muzician care refuză să cânte, ascultătorii nepreveniți s-ar putea simți îmboldiți să se revolte și să aibă o reacție pe măsură, poate chiar una de natură radical opusă, adică să cânte ei în schimb (de exemplu, „să se ridice toți în picioare și să intoneze împreună imnul țării lor"[1]). Invadată de asemenea manifestări sonore *intenționate*, „piesa tăcută" ar fi fără îndoială compromisă. Căci nu orice întâmplare fonică survenită în sala de concerte poate fi considerată ca făcând parte din „conținutul" celor patru minute și jumătate de așa-zisă tăcere. Nu, ci numai acele sunete care nu perturbă reculegerea, deci care nu periclitează capacitatea ascultătorilor de a percepe în mod conștient evenimente sonore *neintenționate* ce sunt îndeobște ignorate – deși permanent prezente – și repudiate din cosmosul muzical. Desigur, Cage a fost perfect conștient de eventualitatea ca un anumit impuls irepresibil să-i determine pe unii „burghezi" luminați din public să purceadă la a-i sabota mișelește opera prin proclamarea unor emanații sonore mai mult sau mai puțin discrete, ironice, revoltate, deci cât se poate de intenționate. Nu a interzis în mod explicit asemenea comportamente; ar fi fost un gest dictatorial cu totul contrar demersului său. Ba cel mai probabil, știută fiind apetența sa pentru pozne ostentative, el ar fi savurat din plin eventualele obrăznicii ale nasurilor fine. Totuși, el cu siguranță a sperat ca, în cele din urmă, lumea să înțeleagă intenția lui cât se poate de serioasă, de-a dreptul mistică: anume, aceea ca toți cei prezenți într-o sală de concerte în care se „cântă" *4'33"* să nu mai fie preocupați de nicio intenție, ceea ce rămâne, într-adevăr, o procedură spirituală teribil de complicată, căci, după

[1] „At a performance of *4'33"* the audience might stand as one person and sing their nation's anthem, thereby organising sounds that become content of the given performance." — situație pitorească imaginată de Stephen Davies, în „John Cage's *4'33"*: Is It Music?", în *Australasian Journal of Philosophy* 75(4)/1997, p. 457.

https://biblioteca-digitala.ro

cum am accentuat deja, mai degrabă vom prefera să intenționăm lipsa de intenție decât pur și simplu să nu intenționăm nimic. Altfel spus, chiar dacă în partitura piesei stipulează doar tăcerea interpretului, Cage se așteaptă ca și publicul să rămână, conform tradiției, cât mai tăcut posibil, laolaltă cu interpretul, pentru a deveni astfel capabil să sesizeze în zgomotele accidentale o muzică la fel de interesantă precum cea ticluită de marii compozitori. Este aceasta o tentativă de *extindere a muzicalității* pe care, după cum subtil subliniază Douglas Kahn, Cage o întreprinde printr-o paradoxală *extindere a tăcerii*, mai precis a codului cultural care îl reduce la tăcere pe fiecare spectator al concertelor de muzică clasică:

> Prin faptul că obligă interpretul să rămână tăcut în *toate* privințele, *4'33"* reduce la tăcere locul rostirii muzicale centrale și privilegiate [...] el [Cage] a extins norma reducerii la tăcere, aplicând și asupra interpretului tăcerea care în mod tradițional era impusă doar asupra publicului, deopotrivă cerându-le celor din public să rămână ascultători obedienți, adică să nu se angajeze într-o emitere de sunete care să-i abată de la actul îndreptării percepției înspre alte evenimente sonore[1].

Din toate aceste observații se poate deduce că, în *4'33"*, Cage renunță la organizarea sunetelor, nu însă și la controlarea

[1] „*4'33"*, by tacitly instructing the performer to remain quiet in *all* respects, muted the site of centralized and privileged utterance [...] he extended the decorum of silencing by extending the silence imposed on the audience to the performer, asking the audience to continue to be obedient listeners and not to engage in the utterances that would distract them from shifting their perception toward other sounds. Extending the musical silencing, then, set into motion the process by which the realm of musical sounds would itself be extended." — Douglas Kahn, „John Cage: Silence and Silencing", în *Musical Quarterly* 81(4)/1997, p. 7.

https://biblioteca-digitala.ro

oamenilor. Conținuturile artistice de factură tradițională lipsesc, nu însă și gestul de a înrăma instituțional absența acestor conținuturi. Cage conferă semnificație estetică zgomotelor mai mult sau mai puțin întâmplătoare survenite pe parcursul *4'33"* tocmai prin faptul că păstrează intacte toate rigorile formale ale conceptului de lucrare muzicală: niște spectatori se adună într-o sală de concerte pentru a asculta sunetele survenite în acel muzeal loc pe parcursul unei perioade de timp specificate de către un compozitor[1]. Însăși aparent inutila divizare a piesei în trei părți este de fapt menită, tocmai prin aluzia anacronică la structura unei sonate clasice, să amplifice emfaza gestului de înrămare culturală. *4'33"* devine astfel un caz-limită, în care criteriul de definire a artei nu mai rezidă în intenția artistului, ci în comportamentul pe care gestul artistic îl induce în rândurile publicului, așadar în modul lui de receptare: „compozitorul seamănă cu fabricantul unui aparat de fotografiat care îi acordă altcuiva posibilitatea de a face poza"[2]. Altfel spus, pentru Cage e absolut suficientă desenarea unei rame estetice în jurul a orice pentru ca acel „orice" să capete în mod automat valoare artistică. În acest sens, *4'33"* e în mod adecvat și pitoresc descrisă de către Stephen Davies drept echivalent sonor al unei rame goale pe care un pictor o plimbă de colo-colo, legat la ochi (pentru a elimina influența nefastă a ego-ului), pretinzând că orice se întâmplă să poată fi văzut în interiorul ramei respective reprezintă arta în forma ei cea mai naturală și

[1] Noël Carroll demonstrează pe larg modul în care contextualizarea spectaculară prilejuită de *4'33"* le conferă zgomotelor dimensiune semantică, în sensul în care acestea sunt transformate în eșantioane pilduitoare ce ilustrează potențialitățile estetice latente ale tuturor zgomotelor. Prin simplul fapt al înrămării lor teatrale, zgomotele din *4'33"* capătă capacitatea autoreferențialității, exemplificându-și calitățile estetice într-un mod care atrage atenția asupra faptului că absolut toate evenimentele sonore pot avea calități echivalente. A se vedea „Cage and Philosophy", în *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 52(1)/1994, pp. 93-98.

[2] „...the composer resembles the maker of a camera who allows someone else to take the picture." — Cage, „Experimental Music", în *Silence*, p. 11.

https://biblioteca-digitala.ro

mai liberă, deci cea mai dezirabilă[1]. Desigur, pentru cei mai mulți dintre noi, faptul că un artist a montat o ramă și a conceput ideea folosirii ei într-un mod atât de generos nu reprezintă neapărat un argument copleșitor în favoarea faptului că o operă de artă s-a născut. Cage pare să fi crezut însă tocmai așa ceva: când pictorul Willem de Kooning și-a pus degetele în jurul unor felii de pâine, dând impresia că le înrămează și spunând că doar dintr-un asemenea gest nu poate rezulta arta, Cage a replicat „Ba da!", invocând același deziderat al lepădării de sine și al contopirii artei cu lumea[2].

Dincolo de *4'33"*

Rezumând, reținem această teză revelatoare: „there is no such thing as silence". Adică? Adică noi aceștia, de sub stratul de ozon, suntem „condamnați" să auzim ceva întotdeauna, chiar și atunci când avem impresia că e liniște. Cage are meritul de a ne fi făcut conștienți de aparentul paradox al tăcerii, invitându-ne să înțelegem prin ea toată muzica neconștientizată a lumii, aceea care rulează încontinuu, toate evenimentele sonore pe care, din dorința de a plăsmui opere muzicale ideale, mărețe și autosuficiente, ne-am obișnuit

[1] „Cage's *4'33"* is better compared to an empty picture-frame that is presented by an artist who specifies that her artwork is whatever can be seen through it. The frame can be viewed from any angle and can be placed anywhere. (To remove the influence of 'ego', perhaps it is specified that the frame's porter is to be blindfolded.) It seems to me that there is no virtue in holding that, by creating the frame and the idea of how it is to be used, the artist organises the visual displays seen within its boundaries; neither do I see a reason to class this work as a painting. *4'33"* is the picture-frame's sonic equivalent." — Davies, „John Cage's *4'33"*: Is It Music?", p. 459.

[2] „I was with de Kooning once in a restaurant and he said: "If I put a frame around these bread crumbs, that isn't art." And what I'm saying is that it is. He was saying that it isn't because he connects art with his activity – he connects with himself as an artist whereas I would want art to slip out of us into the world in which we live." — Cage, citat de Kostelanetz, în *Conversing with Cage*, pp. 211-212.

https://biblioteca-digitala.ro

să le „trecem sub tăcere”, deși ele subzistă permanent, tot ceea ce se intitulează „zgomot”, banal sau iritant, cotidian sau urât, tot ceea ce se aude, fără însă să fie rodul unei intenții creatoare. Prin *4'33''*, Cage nu a vrut altceva decât să atragă atenția tocmai asupra acestei supe matriciale pe ale cărei valuri omniprezente noi, omenetul, ne-am ambiționat – pretinde el că oarecum zadarnic și, în orice caz, cu prea mare pompă – să clădim turnuri de fildeș culturale. El a vrut, de fapt, să apese pe creștet turnurile respective, până se contopesc cu valurile, lucru ce ar presupune însă o poziționare deasupra (deci în afara) turnurilor, și o forță cu adevărat zeiască. El, democratul absolut, a vrut să nu mai existe nicio elită a sunetelor muzicale privilegiate în detrimentul mult mai suculentelor, picantelor, pitoreștilor zgomote de tot felul. El, misticul și anarhicul, a vrut să nu mai existe niciun fel de granițe între artă și natură, între cultură și plenitudinea trăirii nemijlocite a lumii. Pe scurt, el a vrut să nu vrea.

Totuși, dincolo de formularea, foarte abilă și seducătoare de altfel, a acestui vast program filozofic și spiritual, nu e evident cât a reușit să și argumenteze artistic. E, în schimb, evident faptul că identitatea și eficacitatea „piesei tăcute” depind în mod esențial de contextualizarea ei spectaculară, de preexistența intens ritualizatei configurări sociale și culturale ce se petrece în sălile de concerte. Faptul că *4'33''* e concepută în așa fel încât să își găsească rostul într-o sală de concerte sau, în orice caz, într-o situație spectaculară, în care trebuie să existe cineva care asistă și cineva care etalează (fie și nimicul), atestă cu vârf și îndesat culturalitatea acestei „opere muzicale”, adică tocmai ceea ce Cage și-a propus să renege. Faptul că, printr-un elementar și arbitrar gest de înrămare estetică, publicul este invitat să trateze sunetele ambientale sau naturale cu același grad de reverență contemplativă de care ar beneficia și ascultarea unei simfonii de Beethoven; faptul că, asumând în mod explicit scopul de a elimina orice scop[1], Cage poate fi în

[1] „I believe that by eliminating purpose, what I call awareness increases. Therefore my purpose is to remove purpose.” — Cage, citat de Christopher Shultis, în „Silencing the Sounded Self”, p. 344.

https://biblioteca-digitala.ro

mod vădit plasat în descendența acelei *Zweckmässigkeit ohne Zweck* („finalitate fără scop") prin care Kant a instaurat cea mai autoritară și longegivă definiție occidentală a categoriei esteticului; faptul că, datorită tradiționalei ascultări în reculegere tăcută pe care o pretinde, ceea ce obține Cage în *4'33"* nu reprezintă nicidecum o coborâre a artei cu picioarele pe pământ, ci tocmai dimpotrivă, o transfigurare, o ridicare la rangul de artă a unor fenomene umile care până atunci nu mai fuseseră asociate cu arta; toate acestea îl determină pe Richard Taruskin să conchidă, cu deplină justețe, că viziunea lui John Cage s-a aflat în căutarea aceluiași tip de puritate estetică absolută, nepătată de interese utilitare, pe care o viza concepția kantiană, *4'33"* reprezentând în acest sens în modul cel mai evident cu putință cazul-limită al operei de artă autonome, care își propune să submineze categoria esteticului prin intensificarea maximă a aspectelor sale formale:

> Activitatea lui Cage, mai mult ca a oricărui altuia, revelă continuitatea latentă dintre impulsul romantic și impulsurile care au ghidat modernismul, chiar și (sau mai ales) aripa sa cea mai intransigentă, cea avangardistă. [...] A căzut în sarcina lui Cage să amplifice și să purifice noțiunea de muzică absolută dincolo de tot ceea ce au prevăzut romanticii. În compozițiile sale din anii 1950, arta romantică a atins cel mai amețitor și autodistructiv purism din întreaga sa existență[1].

[1] „Cage's activity, more than that of any other individual, reveals the latent continuity between the Romantic impulse and the impulses that drove modernism, even (or especially) its most intransigent, avant-garde wing. [...] It fell to Cage to magnify and purify the notion of absolute music beyond anything the romantics have foreseen. In his compositions of the 1950s, romantic art reached the most astounding, self-subverting purism of its whole career. In this way, Cage's "Zen" period paradoxically represented a long-heralded, if little recognized, pinnacle of Western art." — Taruskin, *Oxford History of Western Music*, vol. 5, pp. 67, 72.

https://biblioteca-digitala.ro

Această captivitate în interiorul convențiilor culturale s-a născut din confuzia pe care Cage și panegiricii săi au făcut-o uneori între ascultarea unei lucrări muzicale și actul de a asculta în general. Căci, chiar dacă, la nivel retoric și filozofic, *4'33''* predică un soi de ascultare „supramuzicală" care să se deschidă cu egală deferență în fața oricăror sunete survenite oriunde și oricând, alegerea sălii de concerte ca loc în care să fie creat (adică impus) prilejul pentru asumarea unui asemenea panteism auditiv reprezintă totuși un gest componistic cât se poate de autoritar, ce limitează drastic câmpul acustic. E vorba, de fapt, din nou, despre o contradicție vădită între o concepție estetică hiperbolică și punerea ei în practică. Probabil tocmai pentru că a conștientizat această problematică situație, Cage a încercat în unele rânduri să minimalizeze importanța opusului muzical finit intitulat *4'33''* și să accentueze în schimb importanța de a trăi în plan individual experiența tăcerii: el povestea într-un interviu cum ascultă în fiecare zi „acea piesă"; întrucât se desfășura continuu, era suficient ca la răstimpuri să-și îndrepte pur și simplu atenția înspre ea, iar astfel să dobândească noi și noi prilejuri de bucurie, adică de intensificare a conștienței[1]. Altfel spus, Cage a ajuns să realizeze un adevăr elementar: experiența tăcerii – adică creșterea acuității cu care ne percepem drept părți ale Marelui Tot – nu poate fi comunicată, nici silită să se întâmple, nici arătată cu degetul. Visul de-o viață al lui Cage acesta a fost – ca, într-o bună zi, tăcerea, adică muzica lumii, să ni se arate nouă tuturor de una singură, nemijlocită de nicio simbolizare artistică:

[1] „No day goes by without my making use of that piece in my life and in my work. I listen to it every day. Yes I do. I don't sit down to do it; I turn my attention toward it. I realize that it's going on continuously. So, more and more, my attention, as now, is on it. More than anything else, it's the source of my enjoyment of life." — Cage, citat de James Pritchett, în „What Silence Taught John Cage: The Story of *4'33''*, 2009, p. 176; http://rosewhitemusic. com/piano/writings/silence-taught-john-cage/.

https://biblioteca-digitala.ro

Îmi pot imagina o societate din care arta lipsește cu desăvârșire; aceea nu e deloc o societate rea[1].

Referințe bibliografice

Cărți

CAGE, John: *Silence*, Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut, 1961.

CAGE, John: *A Year from Monday. Lectures and Writings*, Calder and Boyars, London, 1963.

GANN, Kyle: *No Such Thing as Silence. John Cage's 4'33"*, Yale University, New Haven & London, 2010.

KOSTELANETZ, Richard: *Conversing with Cage*, Routledge, New York and London, 2003.

NYMAN, Michael: *Experimental Music/ Cage and Beyond*, Schirmer Books, New York, 1974.

[1] „I can imagine a society without any art at all, and it is not a bad society." — Cage, citat de Noël Carroll, în „Cage and Philosophy", p. 94.

https://biblioteca-digitala.ro

TARUSKIN, Richard: *The Oxford History of Western Music – Volume 5: Music in the Late 20th Century*, Oxford University Press, 2005.

Studii

CARROLL, Noël: „Cage and Philosophy", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 52(1)/1994, pp. 93-98; http://www.jstor.org/stable/ 431588.

DAVIES, Stephen: „John Cage's *4'33"*: Is it music?", *Australasian Journal of Philosophy* 75(4)/1997, pp. 448-462; http://dx.doi.org/10.1080/00048409712348031.

HERWITZ, Daniel: „The Security of the Obvious. On John Cage's Musical Radicalism", *Critical Inquiry* 14(4)/1988, p. 800; http://www.jstor.org/stable/1343672.

KAHN, Douglas: „John Cage: Silence and Silencing", *The Musical Quarterly* 81(4)/1997, pp. 556-598; http://www.jstor.org/stable/742286.

KANIA, Andrew: „Silent Music", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 68(4)/2010, pp. 343-353; http://www.jstor.org/stable/40929542.

PRITCHETT, James: „What Silence Taught John Cage: The Story of *4'33"*", 2009, http:// rosewhitemusic.com/piano/writings/silence-taught-john-cage/.

RUSSOLO, Luigi: *The Art of Noise*, translated by Robert Filliou, ubuclassics, 2004; http://www. artype.de/Sammlung/pdf/russolo_noise.pdf.

SHULTIS, Christopher: „Silencing the Sounded Self: Cage and the Intentionality of Nonintention", *The Musical Quarterly* 79(2)/1995, pp. 312-350; http://www.jstor.org/ stable/742249.

VIERU, Andrei: „Artă și hazard: John Cage și problema zarurilor", în *Ecleziastul vesel*, Editura Curtea Veche, București, 2013.

VISSCHER, Eric De: „«There's no such a thing as silence...» John Cage's poetics of silence", *Interface* 18(4)/1989, pp. 257-268; http://dx.doi.org/10.1080/09298218908570550.

https://biblioteca-digitala.ro

SUMMARY

Vlad Văidean

The Art of Walking the Framework - Silence as Music of the World in John Cage's Artistic Views -

This study aims to illustrate the discrepancies between Cage's aesthetical and philosophical claims and theirs actual artistic materialization. In this respect, the notorious 4 minutes and 33 seconds are described as the culminating stage of Cage's desire to erase the boundaries between art and nature. More precisely, it is shown that the "silent piece" can be understood as an abolition of two socio-cultural paradigms in whose logic has come to function the music of Western civilization: formalism (which isolate the ideality of artworks from the commonplace of the everyday world) and intentionalism (which gives sovereignty to the creator's subjective individuality). At the same time, it is shown that, precisely in order to be able to question these two paradigms in an aesthetical manner, Cage was nevertheless forced to satisfy the minimal aesthetic requirements imposed by a third paradigm – that of institutionalism. Namely, Cage abandoned the organization of sounds, bu not controlling the people. Traditional artistic content is missing, but not the gesture of framing the absence of such content.

https://biblioteca-digitala.ro

PORTRETE

George Bălan
O privire asupra creației muzicologice

Lavinia Coman

O autodefinire ca motto:
„Sunt un nebun care încă
nu și-a pierdut capul."[1]

Reprezentant ilustru al gândirii estetice muzicale, creator universal acceptat al conceptului *Musicosophia,* George Bălan s-a născut la Turnu Măgurele la 11 martie 1929 într-o familie de intelectuali împătimiți de cultură. Atras irezistibil de operă, încă din adolescență, asistă la producțiile teatrului liric bucureștean, iar după o polemică între spectatori, iscată de spectacolul cu opera *Carmen* de Bizet având-o ca titulară pe soprana Dora Massini[2], articolul său de susținere înflăcărată, care a fost însușit de redacție și

[1] Dintr-o corespondență E-mail, 2 decembrie 2017.
[2] Dora Massini (1907-1996) a fost o artistă lirică de prima mărime a Operei din București.

https://biblioteca-digitala.ro

publicat imediat în revista de cultură *Contemporanul,* îi aduce acolo numirea ca redactor muzical permanent. Pasiunea pentru operă îl face să renunțe la studiul limbilor rusă și română, început în anul 1947 la Institutul „Maxim Gorki", iar în paralel, în perioada 1950-1955 să urmeze studiile muzicale superioare la Conservatorul „Ciprian Porumbescu". După absolvire, este încadrat la același conservator ca asistent și apoi lector la disciplina Estetică muzicală. Între timp (1957-1961), aspirantura în estetica muzicală la Moscova se finalizează cu teza *Despre conținutul filosofic al muzicii,* apărută inițial în limba rusă, la editura Muzghiz, în anul 1962. Până în anul 1977, când părăsește țara definitiv, pentru a se stabili în Germania, George Bălan desfășoară o activitate efervescentă în câteva domenii prioritare. În calitate de cadru didactic, pregătește serii de studenți în domeniul esteticii și al muzicologiei, ca publicist se manifestă cu impetuozitate în calitate de observator al vieții muzicale curente, cu atitudini militante de critică aplicată la fenomenul muzical viu, susține cicluri ample de conferințe, concerte-lecții, audiții publice comentate și scrie aproape 20 de volume în care teoretizează activitatea de educare a melomanilor cu vocație autentică. Vom sublinia faptul că Serile muzicale ale lui George Bălan au cunoscut o creștere spectaculoasă a interesului spectatorilor. „Escaladarea" tensiunii impuse de aparatul ideologic al partidului comunist a condus, potrivit propriilor sale relatări, la „o evoluție dramatică, dar cu final (pentru mine) apoteotic: ultimii aproape patru ani, cu serile săptămânale la Ateneu (vis à vis de Comitetul Central), care au fost modul meu de a-mi exprima disidența, necontenit pândit de pericole tangibile. Dacă n-aș fi ieșit din acea lume infernală, aș fi trecut la disidența declarată, ceea ce ar fi însemnat sfârșitul." Cu sprijinul prietenesc al familiei compozitorului Anton Șuteu și prin protecția tacită a unui important personaj politic, George Bălan reușește să obțină râvnitul pașaport pentru a călători în Vest, iar la 6 august 1977 se produce plecarea definitivă din țară. După o perioadă de tatonări și configurări ocupaționale, își stabilește „cartierul general" la Sankt Peter în Schwarzwald, unde fondează, doi ani mai târziu, ***Musicosophia,*** o școală a ascultătorului conștient,

https://biblioteca-digitala.ro

cercetător, activ. Acest concept inedit a cunoscut de îndată un succes internațional de mare răsunet. Având în vedere barierele de netrecut impuse de Cortina de fier, melomanii din România nu au mai știut prea multe despre activitatea animatorului muzical favorit de odinioară. A revenit în țară periodic începând din anul 1992. Dar dacă despre cursurile de la Sankt Peter s-a mai auzit câte un ecou, activitatea editorială a muzicologului a fost aici ignorată până în prezent. Iată de ce consider că este necesară o prezentare a operelor sale muzicologice în limba română, opere foarte puțin cunoscute și aproape inaccesibile cititorului autohton.

În ce privește volumele tipărite în limba română, acest capitol se deschide cu o plachetă de popularizare, intitulată ***Despre arta muzicii şi elementele ei. Marile epoci ale muzicii,*** tipărită de Universitatea muncitorească de cultură muzicală din București, în anul 1963, cuprinzând 27 de pagini, elaborate în colaborare cu Alfred Mendelsohn. Urmează o cărticică de 258 de pagini al cărui titlu lansează întrebarea incitantă ***Muzica, artă greu de înțeles?*** Apărută la Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R. în anul 1960 (ediția I) și 1963(ediția a II-a). Aceasta se prezintă cu o copertă atractivă, având desenată, pe fundalul de o nuanță caldă de gri, o notă de optime pe care o „descuie" cheia de culoare neagră. Subtitlul precizează pe a doua copertă: *Colocvii și solilocvii despre educația muzicală.* Cele șapte capitole sunt intitulate astfel: Între cei care fug de muzică și cei care ar dori să-i devină prieteni; Câteva dintre „tainele" limbajului muzical; Despre ce ne vorbește muzica; Așa-zisa „muzică grea" și dificultățile înțelegerii ei; Nu ocoliți muzica contemporană!; Muzica și personalitatea umană în socialism. Discursul este limpede, în intenția de a oferi definiții accesibile și totodată riguroase ale principalelor concepte și noțiuni cu care operăm în comentariul muzical. Toate acestea și-au păstrat perfect valabilitatea până în zilele noastre. E demn de constatat că textul pune și astăzi la dispoziția celor dornici setul de cunoștințe de bază necesare pentru a intra în lumea fascinantă a muzicii. Eroii care-l însoțesc pe autor ca spirite tutelare sunt Bach, Ceaikovski și

https://biblioteca-digitala.ro

Lunacearski. Ca exemplificare poate fi evocată discuția despre conținutul și expresia operei muzicale în *Simfonia Leningradului* de D. Șostakovici, în care, în pofida celor ce auzim acolo, o „muzică de bătălie", compozitorul declară: "Am vrut să traduc sensul profund al evenimentelor la care am asistat".[1] E demnă de remarcat, totodată, puținătatea, de fapt, aproape inexistența referirilor cu caracter politic, de conjunctură, sau a citatelor din „sacrele" documente partinice ale vremii. Chiar și Lunacearski apare ca un personaj rezonabil, orientat corect cultural și destul de reticent în ceea ce privește supunerea factorului cultural-artistic la comandamentele politico-ideologice ale vremii.

Cartea următoare, ***Muzica, temă de meditație filozofică***, a apărut în 1965 la Editura științifică și poartă subtitlul *Idei despre muzică de-a lungul veacurilor – o panoramă comentată*. Coperta are un fond întunecat pe care izbucnesc două focare luminoase: cuvântul *Muzica* în partea superioară și în linie oblică, spre bază, reproducerea celebră a fotografiei cu mâinile lui Dinu Lipatti în hiperextensie pe claviatura pianului. Volumul de 340 de pagini construiește un parcurs al muzicii culte din perspectivă estetică, precedat de o introducere tratând *Diversitatea concepțiilor despre muzică și utilitatea cunoașterii lor*. Atrage atenția în mod plăcut importanța acordată de autor mișcărilor înnoitoare, curentelor moderne și principalelor opere ce le reprezintă. E vorba despre nașterea operei, despre influența exercitată asupra muzicii de mari gânditori precum Kant, Fichte, Schelling, Hegel, Schumann și Liszt, Wagner, Schopenhauer, Hanslick, Kurth, Leibovitz, Boulez etc. La final, capitolul intitulat *Din cugetarea românească despre muzică* îi prezintă pe G. Breazul, D. Cuclin și E. Ciomac, a căror activitate muzicologică s-a desfășurat sub ocrotirea și veghea părintească a maestrului Enescu, ctitorul școlii românești moderne de compoziție, care spunea: „Chiar dacă noi nu scriem totdeauna ceva în caracter specific

[1] George Bălan, *Muzica, artă greu de înțeles?,* Ed. Muzicală a Uniunii Compozitorilor, ed. a II-a, București, 1963, p. 160.

https://biblioteca-digitala.ro

românesc, totuși în bucățile noastre există ceva care ne deosebește de ceilalți”.[1]

În ordine cronologică, urmează monografia ***Enescu,*** elaborată, se pare, concomitent cu cartea dedicată lui Mahler, de vreme ce ambele poartă, ca dată finală, anul 1962. Apărută în anul 1963 la Editura tineretului în colecția *Oameni de seamă,* conținând 238 de pagini, are pe copertă chipul maestrului, fotografiat după bustul sculptat de Eugen Ciucă. Lucrarea se înscrie în prima parte a lungului șir de exegeze enesciene, în suita câtorva volume monografice semnate de Lucian Voiculescu, Andrei Tudor, după cronologia lui N. Missir, după un număr de studii publicate de diferiți autori, precum și după propria carte a lui George Bălan, apărută tot în anul 1962, cu titlul ***George Enescu, mesajul-estetica,*** din care a preluat, potrivit mărturisirii sale, unele teze și fapte. Conținutul e alcătuit din Preambul și următoarele capitole: *Răsărit de soare: copilăria (1881 Viena (1888-1894), Paris - fin de siècle (1895-1900), Bardul (1900-1905), Glorie amară (1906-1914), Virtuos? Nu, compozitor!, Scânteia lui Oedip, Muzicianul ostaș (1914-1919), Ani de speranțe (1920-1926), Se naște Oedip!, Truditorul, O mare prietenie, Apostol al muzicii, 13 Martie 1936, Triste*ți *crepusculare, În restriște (1940-1944), Zorii noii umanități (1944-1946), Apus de soare (1947-1955-1888),), Moarte și transfigurație, Epilog: O viață eroică*. Povestea se citește cu aviditate, fiind scrisă alert, documentat, cu intuiție psihologică remarcabilă. Se simte că, departe de a-l intimida, subiectul cu o miză atât de înaltă, l-a provocat pe autor să-și măsoare capacitățile cu muzicologii cei mai reputați ai momentului. Astăzi am putea adăuga că George Bălan e un învingător și prin prisma *regulii epilogului,* adică din perspectiva istoricului, care știe cum s-a încheiat șirul evenimentelor.

Volumul ***Gustav Mahler sau cum exprimă muzica idei,*** tipărit la Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din

[1] George Bălan, *Muzica, temă de meditație filozofică,* Ed. Științifică, București, 1965, p. 326.

https://biblioteca-digitala.ro

R.P.R. în anul 1964, e, în realitate finalizat în anul 1962. Prologul schițează o scurtă panoramă a mediului cultural din Europa contemporană muzicianului, dominată de posteritatea wagneriană. Partea I, Drumul creației, marchează bornele acestui parcurs, care sunt: *Cântece de tinerețe*, *Cântecul tânguitor, Cântecele calfei drumețe, cele zece Simfonii, Cântecul copiilor morți, Cântecul pământului*. Urmează un Intermezzo cu întrebarea centrală : *Poate muzica exprima idei?* Capitolul este subdivizat în episoadele: *Numai sentimente? Conținutul intelectual al muzicii, Forța generalizatoare a muzicii, Muzica și dialectica lăuntrică a vieții, Muzica și concepția despre viață a compozitorului, Rolul cuvântului în determinarea conținutului ideologic al muzicii, Despre muzica dedicată problemelor existenței umane, Tendințele filozofice ale muzicii și procesul de creație, Cum putem sesiza sensul muzicii? Conținutul de idei și problema exprimării literare a muzicii.* Este o succesiune de probleme care s-au iscat în urma pătrunderii muzicologului în lumea simfonismului mahlerian, teme ce îi prilejuiesc o dezbatere vie. Partea a doua abordează *Estetica mahleriană* și prezintă subtitlurile *Este Mahler pesimist? Imaginea forțelor destructive: demonicul, grotescul, Suferința ca preț al fericirii și moartea ca treaptă spre nemurire, Eroismul revoluționar, Vizionarul, Cântărețul naturii, Atracția folclorului, Spre regăsirea spiritului beethovenian, Simfonia ca „theatrum mundi", Despre așa - zisa banalitate a temelor mahleriene, Viziunea polifonică a muzicii, Dramaturgia orchestrală, Dezlânarea formei sau o nouă concepție despre formă? Eclectism? Nu, sinteză originală! Epilogul* se desfășoară în lumina propoziției profetice a lui Mahler: "*Vremea mea va mai veni"* și evocă moștenirea sa pedagogică, îndeosebi prin creația discipolului favorit A. Schönberg, dar și prin puternicul impact postum al operei sale. În sinteză, locul acestui mare artist în galeria maeștrilor este astfel descris: „Unul din paradoxurile muzicii lui Gustav Mahler constă în aceea că, închizând o epocă (romantismul și prelungirea sa postromantică), compozitorul se profila, nu mai puțin, ca vestitor al unei arte noi. Deși legat prin unele fire de sensibilitatea wagneriană, el este înfiorat de neliniștile ce aveau să capete un precis și crispat

https://biblioteca-digitala.ro

contur în muzica veacului XX, are viziunea unor lumi sonore noi, eliberată de tradițiile pietrificate. El anticipă de asemenea orientarea pe care școlile naționale, îndeosebi cele din răsăritul Europei, aveau s-o capete cu prilejul noii lor înfloriri."[1] Susținerile pasionate care dinamizează conținutul cărții sunt puternic justificate prin numeroasele exemple muzicale plasate la sfârșit, care sunt, la rândul lor, urmate de o bibliografie selectivă și de o bogată discografie. Nu în ultimul rând, se cuvine a fi menționată noutatea absolută a subiectului Mahler în cultura românească a vremii, care venea, la începutul deceniului al șaselea al secolului XX, să îmbogățească semnificativ tezaurul de cunoaștere pe meleagurile dâmbovițene a fenomenului cultural complex din Europa modernă.

Cărticica elaborată în anul 1963 și publicată în anul 1965 la Editura Tineretului, ***Sensurile muzicii***, dezvoltă, pe parcursul a 308 pagini și câteva sugestive ilustrații, o problematică referitoare la: *Ce-și propune și ce nu-și propune autorul în această carte; Capitolul I - Înțelegerea muzicii: o tehnică și o artă; Capitolul II - Sensurile multiple ale muzicii; Capitolul III - În laboratorul compozitorului; Capitolul IV - A doua creație; Capitolul V - Imaginea interpretativă a muzicii; O convorbire de rămas bun cu cel pe care pledoaria autorului nu l-a lăsat indiferent; Mic îndreptar muzical.*

Editată într-un format ceva mai mic, cu o copertă atractivă ca aspect al designului, următoarea carte, ***Dincolo de muzică…*** are 323 de pagini și e structurată în trei entități mari subdivizate în capitole, după cum urmează*: I. Muzica în existența scriitorului: Proust: Descoperirea muzicii și regăsirea timpului pierdut. Ultimul supliciu al doctorului Faust (Adrian Leverkühn). Prezența lui Wagner în opera lui Thomas Mann. Creația artistului ca act eroic. Tălmăcirea călinesciană a muzicii. II. Muzica și lumea ideilor (Studiu despre Beethoven):*

[1] George Bălan, *Mahler sau cum exprimă muzica idei,* Ed. Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R., București, 1964, p. 148.

https://biblioteca-digitala.ro

Prolog: Așa-zisul „specific emoțional” al muzicii și consecințele fetișizării lui. Muzicianul ca gânditor. Potențele filozofice ale muzicii. Străvechea tradiție a reflexivității. III. Muzica sub steaua poeziei: Poetizarea muzicii. Motivul oedipian în muzica contemporană. Mozart și mitul lui Don Juan. Mică istorie shakespeariană a muzicii. Reconstituire literară a operei muzicale. Să reținem, spre exemplu, o posibilă definiție a preclasicismului muzical: „Privim fenomenul preclasic cu uimire: este miracolul veșnicei adolescențe. Și-l privim totdeauna cu nostalgie: este adolescența spiritualității noastre europene, o adolescență ireversibilă, în fața căreia încercăm mai puțin bucurie și mai mult tristețe, așa cum simte bătrânețea contemplând inocența radioasă a copilăriei.” De asemenea, vom reține felul în care autorul vede rolul criticului muzical: „Criticul este în fond un meloman care și-a cultivat la maximum (vorbim desigur la modul ideal) capacitatea de pătrundere muzicală, un ascultător evoluat, care și-a perfecționat arta de a înțelege muzica până la a face din ea o profesie. Napoleon spunea că orice soldat poartă în raniță bastonul de mareșal. Parafrazându-l, am putea spune că în orice ascultător trăiește embrionar un critic posibil; în condiții de talent și exercițiu, acest embrion se poate dezvolta și înflori. Ia naștere atunci opera de comentare în care se cristalizează și se obiectivează frământările, căutările, luptele și victoriile interioare ce alcătuiesc procesul înțelegerii muzicii. Comentariul critic, ca formă superioară a ascultării și înțelegerii muzicii, dezvăluie cu plenitudine caracterul creator al acestui proces, arta de care este nevoie pentru deslușirea sensurilor muzicii. Intuiția și reflecția melomanului capătă la critic o expresie închegată, materială, valorificabilă pe scară socială.” (G. Bălan, *Dincolo de muzică*…, pp. 302, 303)

Tot din paginile acestei cărți din deceniul inaugural, reținem un gând despre natura filosofică a muzicii: „Muzica trebuie să rostească adevărul asupra vieții, să reveleze sensuri noi, să-l facă pe om să-și pună problemele cardinale ale existenței, să răscolească ce e mai profund și mai nobil în el. E

https://biblioteca-digitala.ro

de neconceput ca muzica să se ridice la înălțimea cerințelor epocii, fără a căpăta un substanțial conținut filozofic."[1]

A urmat cartea ***Noi și clasicii,*** apărută la Editura Tineretului în același an 1967, cu un număr de 356 de pagini, în același format mai mic, ca și precedenta. După introducerea *Către cititor,* sunt rânduite capitolele *Monteverdi sau adolescența fericită a muzicii, Vivaldi și „Anotimpurile" sufletului (scrisoare unui prieten), Concizia ingenuă și ingenioasă a sonatelor scarlattiene, Tragicul destin al lui Pergolesi, „Orizontul spațial" al Clavecinului bine temperat cu Exuberanța „Brandenburgicelor", Bach, Haendel și umanizarea divinului, „Arta fugii", opera testamentară. Mereu actualul Bach. Tristețile ascunse ale lui Mozart cu Lecția etică a cvartetelor mozartiene, „Trilogia simfonică finală" sau învingerea demonismului. „Papa Haydn" și…facerea lumii cu Haydn, în amurg. Metamorfoza lui Orfeu. „Appassionata" sau prima victorie a demonismului cu Extazul întru totul divin al „Missei Solemne". Ascultând împreună cu Wagner „Simfonia a IX-a". Rău prevestitoarea melancolie schubertiană cu Călătoria de iarnă a lui Schubert, Dialogul lui Schubert cu moartea. Un simplu carnaval? cu erotica schumanniană și sumbrele perspective deschise de ea. Imaginea chopiniană a omului revoltat cu Neliniștile eroului romantic. Simfonia „Dante" de Liszt sau destinele istorice ale muzicii în lumina „Divinei Comedii". Problemele faustice ale muzicii cu I. Muzica și cele două suflete ale ei. II Goethe, corectat. III. Utopia miniaturii. IV. Pact cu diavolul. Harold și Manfred printre noi; „Vă place Brahms?": Brahms și simfonia ca „problemă de viață și de moarte". Transcendentalul Bruckner. Armonii debussyste. Pseudomodernul Respighi. Reformatorul muzical al veacului XX; Monolog schoenbergian. Alban Berg sau încercarea de a salva trecutul. Anton Webern: cerebralitate sau o nouă sensibilitate? Un Picasso al muzicii? Reflecții despre Stravinski. Paul Hindemith, modernistul rezonabil. George Enescu, muzician european. „Vox Maris": epilog la „Oedip".*

[1] George Bălan, *Dincolo de muzică,* Ed. Muzicală, București, p. 234.

https://biblioteca-digitala.ro

Șostakovici, cel credincios sie însuși. Edgard Varèse și integrarea zgomotului în muzică. Încercând a-l înțelege pe Boulez. *Jazz-ul ca muzică serioasă*. *În loc de concluzie: muzică și „antimuzică”.* Volumul are ca temă caracterizarea cuprinzătoare a clasicismului muzical, raportat la fenomenul preclasic din care s-a născut și la romantismul care l-a continuat. Este analizat sub cele mai variate aspecte „secolul clasicismului, cu preocuparea predilectă pentru armonia formei, cu refuzul său caracteristic de a da expresie manifestărilor violente ale sentimentelor, contrastelor puternice, cu distincția aristocrată și gravă a gesturilor sale” (G. Bălan, *Noi și clasicii,* p. 286)

Volumul intitulat în mod incitant ***Eu, Richard Wagner…*** a fost redactat într”un timp record. Desigur, o documentare amplă și o gestație îndelungată au condus la elaborarea lucrării în perioada aprilie-decembrie 1964, la Sinaia, în ambianța de la Castelul Peleș, reședință de creație și odihnă pentru artiști în epoca respectivă. Procedeul povestirii la persoana întâi îi conferă dinamism, autenticitate și farmec. Pe această cale a intrat marele creator al dramei muzicale în galeria geniilor cu care ne familiarizam prin parcurgerea unui studiu monografic românesc. Observ chiar, nu fără surprindere, că recitind-o astăzi, cartea nu și-a pierdut nimic din farmecul primei lecturi. Tipărită în colecția *Oameni de seamă* a Editurii Tineretului, monografia are o copertă frumoasă, înnobilată de portretul maestrului creionat de graficianul Cick Damadian. Câteva grupaje de fotografii, documente, facsimile, afișe înviorează textul cu forța sugestivă a imaginilor. Căci nu fără temei se spune astăzi în lumea presei că o imagine face cât o mie de cuvinte!

Cartea ***Arta de a înțelege muzica*** a apărut la Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor în anul 1970, are 289 de pagini și conține următoarele capitole: *I. Arta de a compune, cu secțiunile Zămislirea operei și Mesajul muzicii; II. Arta de a interpreta, cu secțiunile Creația interpretativă și Imaginea interpretativă a muzicii și III. Arta de a înțelege, cu secțiunile*

https://biblioteca-digitala.ro

Receptarea muzicii, act creator, Comentariul ca formă superioară a receptării și un epilog intitulat *Dincolo de muzică*. Să reținem de aici o concluzie asupra căreia autorul avea să revină mereu, ca la tema fundamentală a autenticului meloman: „Doar după ce ai ieșit din condiția înrobitoare a melomanului fanatic poți spune că începi să descoperi cu adevărat splendoarea spațiilor infinite ale muzicii, splendoare ce se dăruiește numai auzului, sensibilității și gândirii care s-au spiritualizat prin saltul făcut în transcendență; nu mai ești în plină vâltoare a muzicii, te afli acum deasupra ei, dar când, dacă nu atunci când ești în siguranță – pe un vapor sau pe țărm – poți admira o furtună pe mare și medita asupra grandioaselor ei semnificații? Pe de altă parte, în noua noastră evoluție și cu noua înfățișare pe care a luat-o pentru noi, muzica se dovedește o excelentă însoțitoare; experiențele cărora ne dedăm căutând în noi înșine lumina originară și liniștea fundamentală, găsesc în ea un mijloc incomparabil de croire a drumului prin negurosul și sălbaticul desiș lăuntric: ascultarea spiritualizată și concentrată a muzicii este o școală de neînlocuit a deprinderilor ce conduc la contopirea cu Marele Tot."[1]

În anul 1970 apare la Editura Albatros încă o carte a lui George Bălan, intitulată ***Meditații beethoveniene***, cuprinzând 189 pagini și o selecție foarte interesantă de imagini ce ilustrează biografia și creația titanului. Sumarul e alcătuit din *PRELUDIU. Singurătatea biruitoare și biruită; FRUCTELE LUPTEI CU SINGURĂTATEA: Sonatele pentru pian, Fidelio, Simfoniile, Missa solemnis, Cvartetele*.

Volumul intitulat ***Cazul Schoenberg (un geniu rău al muzicii?)*** a apărut la Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor în anul 1974, are 268 de pagini, iar coperta prezintă pe un contur auriu silueta schițată a compozitorului, un portret în alb pe fond albastru închis, semnat de graficianul Eugen Nicolcev.

[1] George Bălan, *Arta de a înțelege muzica,* Ed. Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, 1970, pp. 284, 285.

https://biblioteca-digitala.ro

Dedicată fiicei compozitorului, Doamna Nuria Schoenberg Nono, ca omagiu, lucrarea debutează cu un *Cuvânt al autorului* care ne îndeamnă la o lectură liberă, nonconformistă. Prologul se desfășoară *În jurul unei mese rotunde,* ca o discuție între 10 participanți: un critic intransigent, un critic nedumerit, un critic impresionist, un critic înțelept, un critic sceptic, un critic respectabil, un critic prudent, un critic exaltat, un critic flegmatic și un critic scrupulos. Primul capitol îl prezintă pe *Schoenberg în viziunea unui adversar al său.* Urmărim evoluția creației de la un limbaj intens cromatizat către utilizarea totalului cromatic, pe care-l organizează după opt ani de frământări sterile, în principiul serialismului. Lupta creatorului pentru cucerirea unui domeniu absolut necunoscut este acompaniată, ca de un ison, de fragmente din romanul lui Thomas Mann, *Doctor Faustus,* ce descriu cu dramatism acest proces, prin mijloacele specifice beletristicii. Presupusul adversar își exprimă poziția dezaprobatoare față de noua orientare dodecafonică, pe care o consideră astfel: „plăsmuirea subiectivă a unui spirit care se opune trufaș naturii, societății”[1]. În sprijinul poziției sale de negare a demersului schoenbergian, autorul aduce atitudinea critică manifestată de personalități muzicale proeminente ca W. Furtwängler, E. Ansermet, A Honneger, E. Vuillermoz, P. Casals, Bruno Walter, P. Hindemith, Z. Vancea etc. Este povestită strămutarea compozitorului în anul 1933, în Statele Unite, din cauza persecuțiilor naziste din Germania. Evenimentul a adus și o oarecare conciliere a sa cu sistemul tonal, atât de puternic negat anterior. Urmează o sinteză a serialismului dodecafonic cu tonalitatea și o înțelegere mai umană a muzicii. Sunt semnalate abordările creatoare expresioniste și constructiviste. Capitolul II, *Schoenberg văzut de un admirator,* pune în evidență elementele de înnoire viguroasă aduse de opera elaborată în ultimii trei ani de viață. Balansul între inovație și preluarea unor principii din trecut, între avangardă și conservatorism, conturarea și consacrarea serialismului dodecafonic, elaborarea capodoperelor târzii,

[1] George Bălan, *Schoenberg,* Ed. Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, 1974, p. 41.

https://biblioteca-digitala.ro

toate acestea fac obiectul dezbaterii și analizei aplicate. Cel de al III-lea capitol, *Schoenberg judecat de un fost discipol,* pune în lumină vasta operă de informare asupra vieții și activității lui Schoenberg întreprinsă de discipolul său René Leibovitz în perioada 1945-1947, precum și aprecierile ulterioare ale lui Pierre Boulez, un stâlp al avangardei provenit dintr-un fost schoenbergian negaționist. Capitolul al IV-lea, ***Dacă el și-ar fi evocat viața…***e un exercițiu de confesiune la persoana întâi. Eroul evocă rolul stimulator jucat în activitatea creatoare de adversarii redutabili care l-au combătut. Muzicianul insistă asupra faptului că importantă în creația sa nu a fost inovația, ci exprimarea printr-un mijloc sensibil a unei forme de cunoaștere a legilor ascunse ale existenței. El își deplânge situația de tânăr muzician sărac, nevoit să accepte postura umilitoare de dirijor și aranjor de muzică de cabaret, apoi pe cea de profesor minor la Berlin și Viena, unde se află sub oblăduirea lui Mahler. Își amintește de anii dramatici din preajma și din timpul primului război mondial, de perioada interbelică marcată de escaladarea antisemitismului în lumea germană, urmată de exilul american. Epilogul cu subtitlul *Enigmaticul destin al lui Arnold Schoenberg* conține 16 aforisme. Lucrarea datată 11 februarie – 24 aprilie 1966 se încheie cu un Breviar biografic, urmat de o valoroasă *Analiză a operei schoenbergiene,* făcută spre informarea amatorilor interesați. Între paginile volumului se află trei seturi de fotografii ale compozitorului în ipostaze expresive, care personalizează și întăresc mesajul textului literar.

Următorul volum semnat de George Bălan poartă titlul ***Mică filozofie a muzicii,*** urmată de: ***la hotarul dintre muzică și cuvânt.*** Cuprinde 334 de pagini, a apărut la Editura Eminescu în anul 1975, iar coperta are specificat, deasupra titlului încadrat în chenar de culoare roz pal, cuvântul ***Sinteze.*** Rezumatul prezentat la sfârșit arată că lucrarea „exprimă – sub forma unui lanț de șaizeci de meditații – crezul autorului în legătură cu natura și misiunea muzicii, situația ei în lumea

https://biblioteca-digitala.ro

modernă, arta de a o interpreta, a o asculta și a o înțelege."[1] Primele meditații (I-XV) creează cadrul general, următoarele (XVI-XL) sunt dedicate compozitorului și creației sale, următoarele (XLI-XLVI) vorbesc despre creația și manifestările interpretului, apoi meditațiile (XLVII-LVI) caracterizează adevărata ascultare a muzicii, iar ultimele meditații (LVII-LX) evocă virtuțile profetice ale marii muzici. Reținem ca exemplificare contrastul dintre atitudinea funcționărească a unor profesioniști și diletantismul entuziast al amatorilor: „…privind viața muzicii de azi în totalitatea ei și de la o anumită înălțime, ne dăm seama că ceea ce mai neutralizează efectele sterilizante ale atitudinii pragmatice, funcționărești, pedante, proprie atâtor profesioniști care din slujitori au devenit slujbași ai muzicii, sunt stihiile cam anarhice (e drept!), dar pure ale diletantismului sub toate formele sale de manifestare… Originea termenului e în italianul *diletto*: plăcere, desfătare. Diletantul cultivă muzica sub semnul bucuriei, gratuității, sincerității. În opoziție cu el, profesionistul e mereu amenințat să devină sclavul unei necesități tiranice, al calculelor și ambițiilor străine de sufletul muzicii."[2] În secțiunea *La hotarul dintre muzică și cuvânt*, autorul cultivă exercițiul empatic de a se pune în pielea marilor autori pentru a formula în numele lor principii, enunțuri, aprecieri, critici, modele de creație și interpretare. În acest cadru, Schumann și Liszt, Wagner, Proust, Thomas Mann, G. Călinescu susțin fiecare câte o imaginară, dramatizată și polemică pledoarie pentru reînvierea idealului de contopire a poeziei dramatice cu muzica, o măreață operă de artă devenind rezultatul colaborării dintre arte. Sincretismul artelor conduce la realizarea visului romantic al artei viitorului. Atitudinea lui Wagner găsește ecou puternic, cu accente critice la Berlioz, trezește admirația entuziastă a lui Ceaikovski, contestarea vehementă a lui Tolstoi, dezacordul total al lui Stasov și prețuirea lui Balakirev. Nietzsche îl contestă, de asemenea, în *Cazul Wagner,* după ce îl adorase în

[1] George Bălan, *Mică filozofie a muzicii*, Ed. Eminescu, București, 1975, p. 312.
[2] George Bălan, op. cit., pp. 143, 144.

https://biblioteca-digitala.ro

cartea de tinerețe *Nașterea tragediei din spiritul muzicii.* La rândul său, Hanslick contestă programatismul, pe care îl consideră un hibrid ce profanează frumusețea muzicală absolută. Proust, aflat „în căutarea timpului pierdut", atribuie muzicii capacitatea de a se împotrivi transformării continue a prezentului în trecut. Treptele procesului ar fi, pentru el: primul impuls, stăruința și luciditatea prin revenire, întrezărirea structurii, dobândirea sentimentului valorii autentice, sesizarea accentului individual al operei, fundalul istoric, risipirea misterului, polivalența în funcție de imaginația ascultătorului, cunoașterea de sine prilejuită de contactul cu opera muzicală, timpul regăsirii prin ascultarea lucrării. Urmează un articol despre Thomas Mann omagiind muzica lui Wagner în nuvela *Tristan,* în *Sângele Wälsungilor,* în romanul *Doctor Faustus*, precum și în cartea *Suferințele și măreția lui Richard Wagner.* Articolul de încheiere e dedicat ardorii muzicale a lui G. Călinescu, exprimată în numeroase texte publicate de-a lungul timpului, potrivit convingerii că „emoția produsă de muzică răscolește în orice om predispoziția de a pune problemele și de a răspunde la ele, de a lua atitudine în fața vieții."[1]

În ordinea cronologică a apariției volumelor, urmează cartea cu un destin atât de special, evocată și comentată mai înainte de autor, ***Misterul Bach***, concepută în perioada 1972-1976 și apărută în anul 1997 la Editura *Florile Dalbe* din București.

Cititorul asiduu al cărților lui George Bălan va găsi în lucrarea intitulată ***O căutare muzicală a timpului pierdut, un omagiu autobiografic Dora Massini,*** apărută la Editura Muzicală în anul 1997, ultima portretizare a unei personalități marcante a teatrului liric românesc, cu care se împletește destinul muzical al autorului însuși. Din această seducătoare simbioză va reieși în filigran portretul înțeleptului muzician care-și contemplă cu seninătate drumul destinului așa cum îl vede la vremea senectuții.

[1] Idem., p.311.

https://biblioteca-digitala.ro

Cea mai recentă publicație a maestrului este o cărticică de 160 de pagini, cu aspect prietenos, apărută la Casa de editură Max Blecher din Bistrița, în anul 2013. Poartă titlul sugestiv ***Demnitatea melomanului***, iar subtitlul întărește sensul educativ al volumului: *O introducere în disciplina care face din orice meloman al treilea creator al muzicii.* Lucrarea se deschide cu *Preliminarii. Invitație la o călătorie inițiatică.* Partea întâi, SPRE CENTRUL MUZICII. O AVENTURĂ INTERIOARĂ, cuprinde capitolele *Începutul ascultării conștiente, Întreita tăcere, Un mod analitic de a asculta, Ideile muzicale, Arhitectura ascunsă, Repetările, Metamorfozele ideilor muzicale, Aritmetica sonoră, Întoarcerea la totalitate.* Partea a doua, INSTRUMENTARUL ARTEI DE A ASCULTA, are capitolele *Aparatura electronică, Fredonatul, Gestul melodios, „Partitura" ascultătorului.* Partea a treia, DINCOLO DE MUZICĂ, prezintă capitolele *A evita literatura, Utilitatea lecturii, Serviciile îndoielnice ale psihologiei, Reflecția asupra muzicii, Muzica lăuntrică.* Volumul se încheie cu un Epilog: ASCULTĂTORUL CA EXPLORATOR.

Ce aflăm și ce învățăm din cercetarea operei scrise a lui George Bălan

Cred că nu mă înșel dacă afirm că George Bălan este, în momentul de față, muzicologul român cu opera cea mai vastă și mai cuprinzătoare. De asemenea, percep această configurație ciclopică a operei sale drept expresie directă a unei vieți spectaculoase, dramatice, plină de schimbări surprinzătoare, dar, pe de altă parte, de o continuitate impecabilă a principiilor conducătoare. Cred că e muzicologul care se poate mândri cu densitatea cea mai mare de evenimente și informații procesate într-o anumită unitate de timp și spațiu. În calitate de beneficiară a darurilor sale de pedagog, aș mai adăuga faptul că opera scrisă intră în concurență, ca valoare și întindere, cu demersul paideic, pentru care pare să fi fost înzestrat, de asemenea, cu asupra de măsură. George Bălan este deopotrivă *cărturarul prin excelență* și *mentorul prin excelență* al generațiilor succesive de tineri

https://biblioteca-digitala.ro

aflați în căutarea scopului muzical al vieții lor. Aceste două virtuți fundamentale vin să se adauge unei alte vocații excepționale – arta de a forma diletanți muzicali fericiți. Cred că George Bălan ar fi capabil să transforme în iubitor al muzicii chiar și un stâlp de electricitate!

Cărțile lui George Bălan deapănă povestea muzicii în cadrul poveștii omului de la începuturi și până în prezent. O spune cu har, cu claritate, astfel încât să fie înțeles de oricine. E o atitudine de bună voință în ele, o cumsecădenie modestă, o generozitate fără ostentație, o dorință de a se face înțeles și de a fi urmat în demersul său. În ambianța publică în care a evoluat în România comunistă, George Bălan, îndrumătorul cultural, a fost uneori etichetat ca turbulent, nonconformist, intransigent de către conducătorii ideologici. A purtat o luptă de idei, fără a se coborî la atacuri nedemne. A jucat cu strălucire rolul creator al comentatorul ce realizează reconstituirea literară a operei muzicale. Atât în acțiunea culturală, cât și în scris a fost elegant, atent, prevenitor. Iar când lupta a fost aprigă, nu a uitat niciodată să se împace frumos cu fostul adversar, după încheierea ostilităților intelectuale. Această delicatețe e mereu prezentă în paginile cărților sale, care sunt străbătute, ca de un fir roșu, de refrenul beethovenian *Seid umschlungen, Millionen*! După un asemenea parcurs, atât de bogat în meandre, evenimente și nuanțe, cititorul rămâne încântat de exemplul unei lungi cariere strălucite, caracterizată prin consecvență și perseverență, prin aspirația către armonie universală. Pasiunea de a organiza educația diletantului avizat, informat și pretențios l-a impulsionat să construiască un proiect original, de o temeritate absolută. După cum am arătat deja la începutul scrierii de față, a întemeiat la Sankt Peter, într-o zonă păduroasă a Germaniei de Sud numită Schwarzwald, o așezare, un sătuc cu aspect rustic, dar cu o compoziție aleasă a populației. Și-a denumit ”instituția”, ca și proiectul, ***Musicosophia.*** Zeci și zeci de persoane vin mereu aici din toate colțurile Europei și ale lumii, pentru perioade mai scurte sau mai îndelungate, curioase de a trăi experiența audițiilor muzicale pe marginea cărora se discută și se comentează abundent, într-o atmosferă de libertate și de emulație spirituală.

https://biblioteca-digitala.ro

Amatorii de muzică și, deopotrivă, muzicienii profesioniști au pentru ce să-i mulțumească maestrului, având în vedere efortul ce-l depune de decenii, obstinat și răbdător, pentru a-i apropia cu sufletul și gândul, cu întreaga lor ființă, de arta divină a sunetelor, în complexitatea ei nesfârșită.

Enciclopedismul său, pus în slujba iubitorilor de muzică de pretutindeni a făcut o epocă și a creat o școală internațională activă. Opera muzicologică îi este difuzată prin volume de referință în limbile română, germană, italiană, franceză, engleză, rusă. Acum, când George Bălan se află la aniversarea a nouă decenii de viață, noi, admiratorii și continuatorii operei sale de propagator neobosit al valorilor culturale nemuritoare, îi dorim să se bucure cât mai mult de un timp rodnic pe care-l are înainte pentru creație, de respectul și de iubirea necondiționată a celor pe care i-a format.

BIBLIOGRAFIE

George Bălan, *George Enescu, mesajul – estetica,* Ed. Muzicală, București, 1962.

George Bălan, *Enescu,* în colecția *Oameni de seamă,* Ed. Tineretului, București, 1963.

George Bălan & Alfred Mendelsohn, *Despre arta muzicii și elementele ei. Marile epoci ale muzicii,* Ed. Universitatea Muncitorească de Cultură Muzicală, București, 1963.

George Bălan, *Muzica, artă greu de înțeles?* Ed. Muzicală, București, 1963.

George Bălan, *Dincolo de muzică…,* f. ed., 1964.

George Bălan, *Gustav Mahler sau cum exprimă muzica idei,* Ed. Muzicală, București, 1964.

George Bălan, *Muzica, temă de meditație filozofică,* Ed. științifică, București, 1965.

George Bălan, *Sensurile muzicii,* Ed. Tineretului, București, 1965.

George Bălan, *Eu, Richard Wagner….*Ed. Tineretului, 1966.

George Bălan, *Noi şi clasicii*, Ed. Tineretului, 1967.

https://biblioteca-digitala.ro

George Bălan, *Arta de a înțelege muzica,* Ed. Muzicală, București, 1970.
George Bălan, *Meditații beethoveniene,* Ed. Albatros, București, 1970.
George Bălan, *Arta de a înțelege muzica,* Ed. Muzicală, București, 1970.
George Bălan, *Cazul Schoenberg (un geniu rău al muzicii?),* Ed. Muzicală, București, 1974.
George Bălan, *Mică filozofie a muzicii, la hotarul dintre muzică și cuvânt. Sinteze.* Ed. Eminescu, București, 1975.
George Bălan, *O căutare muzicală a timpului pierdut, un omagiu autobiografic Dora Massini,* Ed. Muzicală, București, 1997.
George Bălan, *Misterul Bach,* Ed. Florile Dalbe, București, 1997.
George Bălan, *Demnitatea melomanului,* Ed. Max Blecher, Bistrița, 2013.
George Bălan, *Un mélomane insolite se raconte, ms.,* Sankt Peter, 2017.
George Bălan, *Un meloman insolit se destăinuie,* trad. În limba română de Lavinia Coman, ms., București, 2018.
Ciomac, Emanoil, *Enescu,* Ed. Muzicală, București, 1968.
Cosma, Octavian Lazăr, *Universitatea Națională de Muzică din București la 140 de ani, vol. 3,4,* Ed. U.N.M.B., 2010.
Cosma, Viorel, *Muzicieni români. Lexicon. Addénda. Vol. X,* Ed. Muzicală, București, 2011.

SUMMARY

Lavinia Coman

George Bălan
A Glance over His Musicological Work

An illustrious representative of musical aesthetic thought, the universally accepted creator of the concept of Musicosophia, George Bălan is, at this moment, the Romanian musicologist

https://biblioteca-digitala.ro

with the vastest and most comprehensive oeuvre. I also perceive the cyclopean configuration of his work as the direct expression of a spectacular, dramatic life, full of surprising changes, but also evincing impeccable continuity in its guiding principles. I think he is the musicologist who can boast the greatest density of events and information processed within a certain time and space, being both an intellectual *par excellence* and the mentor *par excellence* of successive generations of young people in search for the musical purpose of their lives. These two fundamental virtues are entwined with another exceptional vocation – the art of forming felicitous musical dilettantes. I think that George Bălan would be capable of turning even a utility pole into a music lover!

George Bălan's books tell the story of music within the story of man from the beginning to the present. He tells it with grace, with clarity, so that anybody might understand him.

https://biblioteca-digitala.ro

ESEURI

PATRU CARDINALE ÎN COMPUNEREA FORMEI MUZICALE

George Balint

Demersul compozițional muzical este, totodată, lesne și anevoios. Lesne, pentru că expresia muzicală se calchiază pe legitățile firii, ale simțirii îndeobște sufletești sau emoționale. Anevoios, întrucât compozitorul încearcă nu doar asemănarea cu naturalul sufletesc, ci și elaborarea unei strategii prin care să se poată releva un sens muzical spiritual. Am putea spune o strategie pentru transcendență. Dintre numeroasele repere de ordin conceptual și artistic pe baza cărora compozitorul își elaborează expresia formei ca lucru în spațiu-timp aleg să mă opresc la patru: *repetiția*, *variația*, *schimbarea* și *transformarea*. Ca vibrație, sunetul se propagă și epuizează în spațiu. Ca înțeles sau valoare de sens, sunetul se percepe și edifică în timp. Există un timp fizic, ca loc în care forma muzicală durează, și unul artistic (metafizic), ca sens în care forma devine. În vreme ce timpul fizic este un cadru de durată, cel artistic este un conținut de sens. Obiectiv, forma muzicală este în timp. Subiectiv, însă, ea se manifestă *cu* timp. Din această a doua perspectivă, timpul conținut muzicii este un factor activ, un generator de substanță aferentă lăuntricului persoanei, atât ca natură emoțională, cât și ca valoare entitativă de conștiință.

Sub aspect artistic muzica este formă cu timp. Prin termenul de formă trimitem la situația unui fapt elaborat, deliberat, asumat și, totodată, conceptibil. Așadar, forma este un exprimat al coerenței gândirii muzicale. Odată introdusă rațiunea, în raport cu datul se pot desprinde cele patru criterii cardinale numite mai sus, de strategie compozițională pe linia formei.

https://biblioteca-digitala.ro

Datul este o rostire sonoră de primă instanță, provenind dintr-un mediu inspirativ, metafizic, având atât o latură obiectuală, ca *suport ideatic* (motivic) pentru elaborarea unui proces formal, cât și una subiectuală, ca *mod de expresivizare* (tematizare) a unei stări impregnate de ființa autorului, respectiv de o trăire sufletească. Luând datul ca obiect sau *ton de acordaj*, forma se *lucrează* pe linia procesului de aducere din idee în concretitudinea unui fapt de finalitate. Considerând datul ca simbol al unei trăiri personale – ceea ce am numi *diapazon de stare* –, acesta se *interpretează* în sensul unei sublimări a substanței lăuntrice (dinspre emoție în spirit), ca realizare inefabilă. Dacă lucrarea pe baza unui dat (oarecare din oricâte) se poate exersa până la dobândirea măiestriei (de manoperare), interpretarea simbolică a datului (anume și unic) nu se poate decât experiența pe linia unei dematerializări catarctice a lăuntricului persoanei tinzând către orizontul spiritual al realizării artistice. Datul ne apare astfel și totodată ca *un* element compozițional (instrumentabil) și ca *unul* de inițiere unică (ființiabil). Din perspectivă compozițională, datul-prim este un *motiv* de conceptualizare. Ca expresie interpretativ-artistică, datul-unic este simbolul propriei *teme* de ființare, resortată dintr-un timp originar.

Repetiția înlesnește memorarea. Dar, ca mod de temporalizare ciclică, are și funcția de a fixa, delimitând timpul într-un caracter retrospectiv. Timpul ca *urmă* a unei treceri *recursive*, reluate (rememorate) tinde, în mod straniu, să degenereze expresia formei în redundanță, mergând până la exprimatul instrumental al impulsului ca articulație intențională (atac) în sine. Ca atunci când, descojind datul sonor de melodie rămânem doar cu ritmul (expresia minimală). Este ca și cum ne-am scufunda în adâncimea unei actualități a cărei suprafață, prin repetare, se relevă tot mai sumar (îndepărtat), ducând la mineralizarea în elementar a mișcării muzicale. De aceea repetiția trebuie făcută cu parcimonie, spre a nu risca demotivarea sau detematizarea datului inițial. În fapt, repetarea excesivă schimbă statutul datului, trecându-l din prim-plan într-un plan de fond, secundar, propriu acompaniamentului, sporind, poate, sentimentul așteptării unui subiect tematic.

https://biblioteca-digitala.ro

Variația este o repetiție mascată. Însă, chiar dacă comportă aceeași structură, ea nu mai trage în adânc, ci menține la suprafață fluidizând și diversificând mișcarea formei muzicale într-un timp continuu. De această dată riscul constă în superficializare, deponderând expresia de valențele adâncimii și, prin aceasta, neutralizându-i potențialul de mister. Elaborată cu dibăcie, repetiția variată antrenează *cursivitatea* conținutului de timp, contribuind la conservarea sensului devenirii formei. Timpul propriu acesteia capătă un caracter de permanentă actualitate în derulare. Un necontenit acum având netezime și prospețime. Pe plan sintactic, un caz particular de repetare variată în distribuția (spațiu-timp) la cel puțin două voci formale îl reprezintă polifonia mono-tematică/-motivică, având ca superlativ forma de fugă.

Schimbarea sau contrastul se poate conjuga simultan sau în succesivitate cu repetiția sau variația. În afară de resortul psihologic al nevoii de primenire a atenției, schimbarea o putem înțelege și ca pe un alter-dat, ca arătare a feței din umbră (fond) a datului inițial. Din perspectiva principiului de *unul* toate schimbările dezascund fațete nevăzute ale datului prim și totodată unic, ca într-o monodie bizantină (pe un fond de ison). Nimic din ceea ce apare altfel (alterativ) nu este totodată și altceva (decât același). În acest sens, ceea ce convenim ca fiind teme secunde reprezintă înfățișări de alt-caracter ale temei originare. Tocmai de aceea putem vorbi de o singură temă principală și mai multe (minimum două) teme secundare, constituind perspective complementare în prospectarea acesteia.

Prin faptul schimbării, forma se articulează ca *discurs*, astfel că pe relația de succesivitate (juxtapunere) se exprimă un caracter narativ, de timp discontinuu. Totodată, pe relația de simultaneitate (suprapunere) se reliefează un timp dramatizat, scenic, cu diferite planuri / straturi. În exces, schimbările pot duce la dememorarea datului prim, simulând o actualitate disipată caleidoscopic (ca în atonalism sau în colaj). Sentimentul centrului, ca punct de panoramare a orizontului (sensului ideatic), este anihilat. Principiul dualității subzistă în general prin aspectele de suprapunere (contrapunct sau

https://biblioteca-digitala.ro

melodie - acompaniament). Dar în exprimarea formelor antrenate ideaticii sensului muzical domină principiul ternarității, prin care repetiția / variația și schimbarea sunt împerecheate în diferite scheme de expresie arhetipală: AAB – deschidere; ABB – închidere; ABA – întregire. Totodată, schimbarea ține de un mod diurn (evident) al unei exprimări dominant lucrative (mensurabile, cuantificabile).

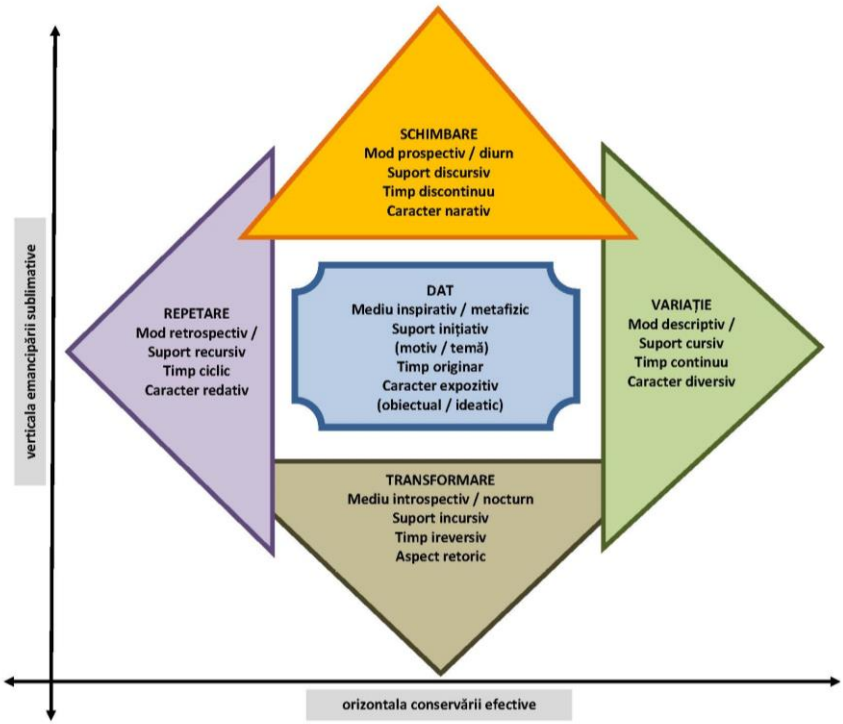
Transformarea sau procesul constituie un demers subtil de elaborare în formă. El nu se relevă lesne, ținând mai degrabă de un mod introspectiv și nocturn. Convențional, prin procesul transformării se tranzitează între două stadii / aspecte formale. Adesea, tranziția este învesmântată retoric (prin diferite șiruri de secvențe), ascunzând derularea procesului ca atare. În fapt, însă, transformarea nu are niciodată un aspect formal propriu, ținând de o stare fluidă și aparent anomică, lipsită de coerență și reversibilitate. Într-o gândire de tip diurn, dramaturgică, segmentele de transformare sunt consacrate adesea ca *punți* formale (între două stări / identități tematice) ori, pe un alt nivel, ca stadii de *dezbatere* (clasicele dezvoltări). Cu toate astea, transformarea se petrece într-un timp profilat *oblic* și ireversiv între două niveluri – din ascendent în descendent (din trecut în viitor) –, iar nu între două situații juxtapuse (stratificate pe orizontală).

Deși imanență, prezentul fenomenal al transformării ne scapă. Decurge din asta sensul unic și exclusiv al transformării. Mai mult, transformările nu se pot etala în simultaneitate fără riscul de a le cadra strict convențional / retoric. Spunem că transformarea nu are relevanță spațială (concretă), fiind supusă doar unui atractor sublimativ, inefabil, ca timp al devenirii. Nu există, deci, un traseu de urmat (prospectiv) al transformării, ci doar o stare de procesat (activ) prin incursiuni experiențiale, unice de fiecare dată. Unei stări de transformare nu i te poți abstrage, prin urmare, transformarea este incontemplabilă. Dar contemplarea este prin ea însăși o stare de transformare, așadar nu un fapt. Nu putem vorbi de contemplarea contemplării la fel cum despre înfăptuirea faptului. Mai mult, ne este accesibilă doar contemplarea faptului, nu însă și înfăpuirea contemplării.

https://biblioteca-digitala.ro

Rezumativ-sintetic, prezentăm în figura de mai jos cele patru aspecte constituind cardinalele demersului compozițional raportat unui dat inițiativ. Mai adăugăm că repetiția și variația se dispun pe orizontala *conservării efective*, de configurare practic - artistică (a operei măiestrit meșteșugite), iar schimbarea și transformarea se concep pe verticala *emancipării sublimative*, în transcendent, a devenirii reflexiv – spirituale (proprii persoanei contemplativ creatoare).

Patru cardinale în compunerea formei muzicale
prin raportarea la un dat inițiativ



https://biblioteca-digitala.ro

SUMMARY

George Balint

Four Cardinal Points in the Composition of Musical Form

The text describes four cardinal points of musical form, starting from a first and unique given (which is initiatory / inspiring) that functions as objective ideational motif and/or as subjective thematic expression: *repetition* and *variation* – pertaining to the horizontal line of artistic conservation of the masterfully crafted work; *change* and *transformation* – pertaining to the vertical line of transcendentally sublimating emancipation of the creative and contemplative person.

Traducerea rezumatelor: Alina Bottez

https://biblioteca-digitala.ro